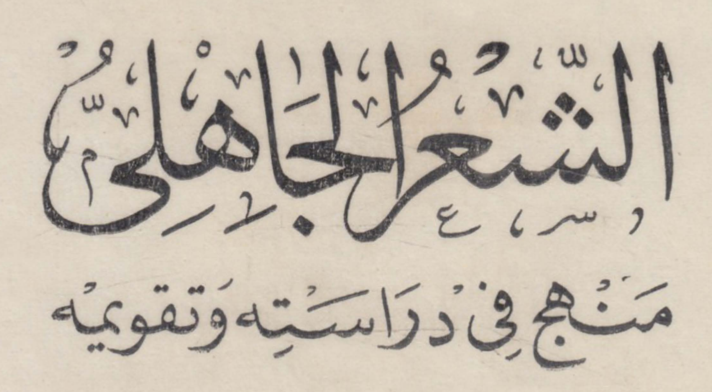


الشعر الجاهلي

منهج في دراسته وتقويمه

في جزءين

تأليف
الدكتور محمد النويهي

الجزء الثاني



الناشر
الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة

الشعر الجاهلى

منهج فى دراسته وتقويمه

فى جزءين

تأليف

الدكتور محمد النويهى

الجزء الثانى



الناشر

الدار القومية للطباعة والنشر

القاهرة

الفصل الحادى عشر

الوحدة الحيوية

من النسيب الى الناقة الى الظليم الى حمار الوحش الى الخمـــر الى الهجـــاء

حقيقة تبدت لنا من دراستنا المفصلة لقصيدتى الحادرة وعلقمة : أن الحكم الشائع فى نقدنا الحديث على القصيدة الجاهلية بخلوها من الوحدة الفنية أو العضوية يحتاج الى قدر من التعديل . ولنحـــدد منذ البدء موقفنا بأن نقول : اننا وان وافقنا على هذا الحكم فى عمومه ، نعتقد أنه يتعسف ـــ على يد بعض قائليه ـــ فى تطبيق المفهوم الغربى للوحدة على شعرنا القديم ، وأنه فى تعسفه هـــذا يهمل جوانب كان ينبغى أن يدخلها فى حسابه ، لا لغرض العدل والانصاف وحده ، بل من أجل صحة التقدير واكتمـــال التذوق الفنى لهذا الشعر ، فلعلنـــا لو تعمقنا هذه الجوانب لاستكشفنا نوعا مختلفا من الوحدة بين متعدد أقسام القصيدة .

فلنشرح ما نعنيه بموقفنا هذا . لا شك ان دراستنا للأدب الغربى قد أكسبتنا فهما جديدا بما ينبغى لكل قصيدة من وحدة فنية ، تقوم على تنمية الشاعر تنمية عضوية لأقسامها المتعددة أحـــدها من الآخر . فليس معنى هذه الوحدة ـــ كما اعتقد بعض من تناولوا هذه المسألة ـــ أن تحتوى القصيدة على موضوع واحد ، لأنه ما من قصيدة ذات طول

تستطيع أن تنحصر فى موضوع واحد لا فى الأدب العربى ولا فى الأدب الغربى . انما يتحقق ذلك فى القصيدة ذات العدد القليل من الأبيات ، قل من العشرة الى العشرين أو زهاء ذلك . لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام فى العاطفة المسيطرة ، وفى الاتجاه المركزى نحو حقائق الكون وتجارب الحياة . والشاعر يحقق هذه الوحدة فى بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيبا يقوم على النمو المطرد ، بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءا عضويا مقنعا ، ويقود الى لاحقه بنفس الطريقة ، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة فى توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزى ، حتى اذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدريج دخولا فى عاطفتها وبصرا باتجاهها ، فتركت علينا فى النهاية أثرا فنيا موحدا متكاملا لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذى كان يتخذه .

صحيح أن هذا النمو المطرد يحمل الشاعر على أن يعدد من صوره التى يستخدمها لتجلية عاطفته واتجاهه ، وربما يقوده الى موقف « مختلف » بعض الشىء عن الموقف الذى بدأ به . لكن هذه الصور على تعددها ينبغى أن تكون متآلفة متعاونة على اداء هدفها الجوهرى، وهذا « الاختلاف » ينبغى ألا يصل الى درجة التناقض والتنافى أو الانقلاب التام فى الاتجاه . بل ينبغى أن يقنعنا بأنه قد تطور تطورا حتميا من انعام الشاعر نظره فى تجربته واستكماله لجوانب فيها لم يكن قد اتنبه لها أول ما بدأ يعالج التجربة . هذا التطور فى النظرة والموقف هو اذن شىء طبيعى نقبله بل هو شىء ضرورى ننتظره من كل قصيدة طويلة ، والا لم يكن لطولها داع ولا مبرر وكان الأفضل لها أن تكون

أقصر ، لأن سائرها لا يكون الا اطنابا لا فائدة فيه أو حشوا يهبط بقيمتها أو بلغيها .

أما اذا وصل الاختلاف الى درجة التنافى أو الانقلاب فقد كان يجب على الشاعر أن يتوقف فورا عن المضى فى قصيدته وأن يعيد النظر والتفكير فى دافعه وهدفه حتى يلغى أحد القسمين المتنافيين ، أو على أقل تقدير أن يخصص لكل منهما قصيدة مستقلة توفيه حقه على حدة .

ولنذكر هنا اننا وان طالبنا الشاعر بوحدة العاطفة والاتجاه فى كل قصيدة لا نطالبه بها بين جميع قصائده . لأننا ندرك أن الشاعر — مثله مثل كل انسان — تعرض له فى مختلف أوقاته عواطف واتجاهات متناقضة بتغير نوع تجربته أو تغير مزاجه ونظرته الفكرية والعاطفية وتغير رد فعله على التجارب تبعا لذلك .

فلنفكر قليلا فى هذا المفهوم للوحدة الفنية ، أى وحدة الأثر الجمالى الذي تتركه القصيدة على قارئها ، وما يقوم عليه هذا المفهوم من وحدة عضوية ، أى انسجام الأجزاء التى ركب منها الشاعر بناءه العام للقصيدة ونمو هذه الأجزاء وتطور بعضها من بعض بحيث تكون جميعها بنية موحدة متكاملة . نجد بعد تفكير قليل أن هذا المفهوم لا يتحقق للشاعر الا اذا توفر له شرطان : أحدهما وحدة الباعث أو الدافع الذى دفعه الى نظم قصيدته ، وثانيهما وحدة الغاية أو الهدف الذى يهدف اليه من نظمها . أما ان تعددت البواعث أو سمح لها بالتعدد ، أو شتت مجهوده فى محاولة تحقيق غايات مختلفة ، فان قصيدته تنهدم وحدتها العضوية وتنهدم تبعا لذلك وحدتها الفنية ، فلا تترك على قارئها الا أثرا مختلطا مضطربا متناقضا .

وقد اضطرنا الى تقديم هذا الشرح لمعنى الوحدة الفنية أننا وجدنا كثيرين ممن طرقوا هذا الموضوع ، سواء منهم من ينفى هذه الوحدة عن شعرنا القديم ومن يثبتها له ، لم يفهموا معناها الصحيح فيما بدا لنا من كلامهم . وقد حاولنا أن نجعل شرحنا واضحا بقدر ما نستطيع ، ولعله سيزداد اتضاحا كلما مضينا فى هذا الفصل قدما. وكم كنا نود لو سمح لنا المجال الراهن بأن نقدم دراسة مفصلة لاحدى القصائد الانجليزية الطويلة نبين بها كيف يتطور كل قسم منها من سابقه تطورا مقنعا ، وكيف تتعاون صور القصيدة وأقسامها على ابراز باعثها الجوهرى وتحقيق غايتها الأساسية بتآلف وتكامل وانسجام حتى تحمل الى قارئها عاطفتها الغالبة واتجاهها المركزى بلا تشتت أو اضطراب أو تناقض . فتكون كل صورها وأقسامها المتوالية كموجات البحر المتعاقبة ، يدفع كل منها الآخر فى نفس الاتجاه حتى يبلغ التيار المستمر غايته اما الى البر فى حركة المد واما بعيدا عنه فى حركة الجزر ، ولا تضطرب هذه الموجات فيما بينها وتتعاكس فيلغى بعضها بعضا وتنعدم الحركة الوحدة المستمرة ولا نحصل الا على حشد فوضوى من الحركات المتعاكسة لا يحقق غاية ولا يبلغ هدفا . وهذا يكون بالطبع ضد غرض الفنان الأكبر فى تنظيم الدوافع وفرض الوحدة الغائية على تصوره الفنى لحقائق الوجود والتجربة الانسانية .

هذا المفهوم للوحدة الفنية فى الأثر ، وما تقوم عليه من وحدة عضوية فى البناء ، لا يتحقق فى العدد الأكبر من القصائد الطويلة — ولينتبه القارىء الى قولنا « الطويلة » — فى شعرنا القديم . هذا ما نسلم به ولا نحاول فى ملاحظاتنا القادمة أن ندحضه ، بل نحن نخالف

الذين دفعهم حبهم القوى لشعرنا القديم الى محاولة انكاره . وعلى رأسهم أستاذنا الكبير الدكتور طه حسين ، الذى ادعى فى « حديث الأربعاء » لقصائد الشعر القديم كلها ما سماه بالوحدة المعنوية ، وانها وحدة متقنة متمة اتماما لا شك فيه ولا غبار عليه . وقرر أن كلا منها قد جاءت ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله وأشده ملاءمة للموسيقى ، وان ما قد يوجد فيها من تفكك انما مرجعه الى قصور ذاكرة الرواة وما أحدثت من الاضاعة والخلط والاضطراب . وجاء الى معلقة لبيد فادعى أنها بناء متقن محكم لا تستطيع أن تقدم فيه وتؤخر أو تضع بيتا مكان بيت دون أن تفسد القصيدة وتشوه جمالها ودون أن تفسد البناء كله وتنقصه نقصا . فالشعر العربى القديم « كغيره من الشعر » قد استوفى هذه الوحدة المعنوية . فلما حاول أستاذنا أن يثبت رأيه اذا به يروى الأبيات الافتتاحية من معلقة لبيد ، وهى الأبيات التى يصف فيها الديار المهجورة وما توالى عليها من الأمطار وما سكنها من الحيوان الوحشى ، فيقول انك لا تستطيع أن تقدم فى هذا القسم ولا أن تؤخر ، وانما أنت مضطر الى أن تدعه كما وضعه صاحبه . ثم يقول ان وصوله من هذا القسم الى ناقته هو وصول يسير لا تكلف فيه ولا تصنع ولا جهد ولا مشقة .

وهذا قد يكون صحيحا على تلك الأبيات (بل انه لصحيح) . لكن أستاذنا الجليل فى حبه العظيم للشعر القديم ، ومحاولته النبيلة أن يحببه فى قلوب القراء المحدثين من الشباب ، قد أغفل المعنى الصحيح للوحدة المطلوبة . فليست هى ما يضرب به المثل من التتابع المنطقى بين أبيات القسم الواحد من القصيدة ، بل هى ما شرحنا من النمو العضوى والتطور المطرد بين الأقسام المتعددة للقصيدة . لا وليس هذا النمو

والتطور هو ما سماه النقاد القدامى ، ووافقهم عليه أستاذنا ،« التئام الأجزاء » ، وما سماه علماء البديع حسن التخلص ، وحسن التحيل ، وحسن النسق ؛ وسائر ما ذكروه من محسناتهم البديعية التى يبدأونها بحسن الابتداء أو براعة المطلع ، وينهونها بحسن الختام — معتقدين أنهم بهذا الترتيب لأبوابهم يحققون فى تأليفهم العلمى الشروط التى يطالبون بها الأديب فى خلقه الفنى !

أضف الى هذا كله أن ما حققه لبيد من الترابط المعنوى بين أبيات القسم الافتتاحى من قصيدته ، لا يحققه كثير من الشعراء القدامى بين أبيات القسم الواحد من قصيدتهم ، كما سنضرب المثل فى فصلنا هذا ، ولا نستطيع فى كل حالة أن نرجع العيب الى ذاكرة الرواة وما أحدثت من الاضطراب والخلط والاضاعة . نحن اذن نسلم بانتفاء الوحدة العضوية فالفنية عن أكثر القصائد الطويلة فى شعرنا القديم . فلنعد النظر مثلا فى عينية الحادرة ، نجد تنافرا عضويا وفنيا لا يقبله الذوق الحديث بين غزلها الافتتاحى وبين ما تلاه من فخر قبلى ثم فخر شخصى . لسنا نعنى بهذا مجرد أن الشاعر قد انتقل فجأة ولم يأت بما يسمونه حسن التخلص أو التحيل ، فاننا فى حقيقة الأمر نفضل انتقاله المبتور على تخلص المتخلصين وتحيل المتحيلين . ولكن نعنى أن بين الموضوعين تنافرا فى العاطفة ، وتنافرا فى الهدف ، لا يستسيغهما الذوق الحديث . كذلك فى ميمية علقمة فى انتقالها من النسيب التقليدى الى ما يليه من وصف الناقة ، وان يكن الشاعر قد تحيل لهذا الانتقال بقوله « هل تبلغنى بأخرى الحى اذ شطحوا جلذية . . . » أين حديثه الحزين الشاكى عن سلمى محبوبته من حديثه المفتخر المزدهى الطروب عن ناقته . ولسنا نعنى الآن اقتناعنا أو عدم اقتناعنا بصدق حزنه ،

فحتى لو كان حزنه صادقا لظلت العاطفتان متنافرتين تنافرا غير سائغ للذوق الحديث .

فلنتذكر حقيقتين أخريين زادتا من تفكك الشعر القديم ، وقامتا عقبتين عسيرتين دون تحقيق الشاعر لما تتطلبه الآن من التآلف والتكامل بين أقسام القصيدة . أولاهما الوحدة اللفظية والمعنوية التامة لكل بيت ، ووجوب انفصاله لفظيا ومعنويا عن كل بيت آخر . من الواضح أن هذه المواضعة الفنية قد زادت من ميل الشاعر القديم الى بتر أجزاء قصيدته بعضها عن بعض ، وسهلت له التقلب والاستطراد والانتكاس ، كما أنها شجعته على أن يفرد كل بيت بصورة قائمة بذاتها ، وهذا الافراد فى حد ذاته لا ضير فيه لو استطاع أن يبقى صوره المتتابعة — كما استطاع بعضهم فعلا فى القسم الواحد — متآزرة متكاملة فى توضيح دافعه الأساسى وهدفه المركزى . لكن لما كان الكثيرون منهم غير قادرين على هذا ، وجدوا فى استقلال البيت بلفظه ومعناه محرضا قويا على التمادى فى تفككهم وتشتيتهم الى حد التمزق والتفسخ . وهذا عيب فنى بدأت آثاره تظهر فى الشعر الجاهلى نفسه ، لكنها لم تستفحل الا فيما تلاه من العصور ، حين أصروا على اطاعة نفس المواضعة بعد زوال العلل التى كانت تبررها أو على الأقل تسامحها .

وأما الحقيقة الثانية فقد تبدو فى ظاهرها عاملا مساعدا على الوحدة العضوية والفنية لا معارضا لها . وهى قيام الشكل العروضى على وحدة الوزن والقافية فى القصيدة كلها من أول بيت الى آخر بيت فيها . لكننا اذا دققنا فيها النظر استكشفنا خطرها العظيم ، وهو أن

تخدع الشاعر بوحدتها الشكلية المحض المفروضة من الخارج فلا يسعى فى أن يحقق الوحدة الداخلية المبنية على وحدة الباعث العاطفى ووحدة الهدف الفنى ، وهذا يزيد من ميله الى تفكيك الصور وبعثرة الأغراض . ويقلل من حاجته الى تنمية البنية الشاملة لقصيدته من أقسام متطورة متآلفة فى تحقيق البناء العضوى الموحد ، مكتفيا بما تحققه وحدة الشكل من انسجام ظاهرى قالبى ، صارفا النظر عما تخفيه من تفكك داخلى وتشتت مضمونى .

وهذا أيضا خطر قد تحقق فى الشعر الجاهلى نفسه ، لكنه هو الآخر لم يستشر خطبه الا فيما تلاه من العصور ، حين تغيرت حياة العرب من بداوة مترحلة الى حضارة مقيمة ، واختلفت تجاربها ومشاكلها وآمالها اختلافا كبيرا ، فزال ذلك المبرر الذى كان يجيز للشاعر أن يبدأ قصيدته بوصف الأطلال والحنين الى القبيلة المفارقة والمحبوبة الهاجرة ، ثم الانتقال الى وصف ناقته وتشبيهها بمختلف التشبيهات ، ثم الانتقال الى غرضه التالى من مدح أو هجاء أو فخر أو غيره . أضف الى هذا ان تخلصات الجاهليين كانت على تصنعها محدودة فى حدود معقولة ، كما أشار الدكتور طه حسين فى تخلص لبيد من وصف الديار الى ركوب الناقة . بل كان بعضهم لا يصطنع أى تخلص ويكتفى بأن يقول «دع ذا» أى دع الآن هذا النسيب وانفذ الى موضوعك الجديد من وصف للناقة أو مديح أو غيره . لكن من تلوهم أخذوا يتنافسون فى اظهار المهارة والشطارة بالتخلصات المبعدة فى الغرابة ، وحين نمت فنون البديع زادتهم تكلفا وحذلقة صنعة ، حتى ترددوا فى هوى سحبقة من الكذب الفنى والغثاثة واعوجاج الذوق .

هذه الحقيقة الثانية ، اضرار الوحدة الشكلية الخارجية بالوحدة الداخلية العضوية ، قد فصلنا الحديث عنها فى كتابنا الماضى « قضيــة الشعر الجديد » . حيث بينا ان الوحدة العضوية قد تقتضى الشاعر أن ينوع من وزنه ونظام تقفيته ــــ أو يحمله على نبذ القافية ــــ حتى يحتق الاتحاد بين مضمونه وادائه فى الموجات المتعاقبة من قصيدة . فاذا نحن عدنا الآن الى ميمية علقمة تذكرنا كيف خانه بحر البسيط حين جاء فى قصة الظليم الى الفصل الذى يعدو فيه عدوا سريعا متلاحقا مجهدا نبلوغ أدحيه . وقد كان نصيب علقمة من الاتقان يزيد اضعافا لو سمح له التقليد الشعرى بأن يترك بحر البسيط الى بحر أكبر انسجاما بايقاعه العام مع الحركة التى يريد أن يصورها . وربما كان أيضا يترك قافيته المطلقة المردوفة الموصولة باللين الى نوع آخر من أنواع القافية ويغير رويها الميمى الى روى آخر ، فيحقق بهذا كله اتحادا أكبر بين المضمون والأداء .

لكننا بعد كل هذا التسليم نعود فنقول : اننا نسرف اسرافا كبيرا اذا تعسفنا فى مطالبة الشعر القديم بما نفهمه الآن من الوحدة ، فسخطنا عليه ان لم يحققها ، ولم نرض عنه الا اذا حققها . لا شك اننا يحق لنا أن نطالب شعراءنا المحدثين بأن يحققوا لنا هذه الوحدة فيما ينتجون الآن من قصائد ، لأن ذوقنا الحديث قد تطور بحيث صار يتطلبها تطلبا ضروريا فى الشعر الحديث . لكن من التجنى أن نطالب القدامى بمفهوم للوحدة لم يدركوه ولم يحتاجوا اليه. اننا بهذا ان أثبتنا أننا قدتثقفنا ثقافة حديثة وطورنا ذوقنا تطويرا جديدا ، نكون قد أثبتنا فى الوقت نفسه عجزنا عن مقدرة هامة جدا ، هى القدرة على تذوق الأدب القديم فى حدوده الخاصة ، ونكون قد اتخــذنا موقفا خاطئا من أســاسه

فى الاقبال على الأدب القديم . فالموقف الوحيد السليم هو ان نحاول اولا أن ننظر اليه بنظرة اهله ، وان تتذوقه بتذوقهم ، وان نستخرج منه المقاييس التى يحق لنا أن نطبقها عليه . ليس معنى هذا اننا تتنازل عن حقنا فى ان نعود فنصدر حكمنا « النهائى » على اتناجهم كما يشاء ذوقنا ، فنصفه ان شئنا بالتمزق وانعدام الوحدة ، لكننا لا نستطيع أستعمال هذا الحق ، ولا يجوز لنا استعماله ، الا بعد ان نكون قد بذلنا ما شرحناه وكررنا شرحه فى طول كتابنا هذا وعرضه من واجب التعاطف مع الشعراء القدامى ، والنظر الى الأشياء بعيونهم والاستماع اليها بآذانهم ، والاقبال عليها باتجاههم الفكرى ونزعتهم العاطفية ، حتى نشاركهم أقوى مشاركة فنية نستطيعها ، وبهذا نستطيع أن نقدر القيمة الصحيحة الكاملة لاتناجهم ، ونستخلص منه أكبر ما نستطيع من المتعة والفائدة . وحين نستوفى قيمته الخاصة ونقدرها حق قدرها فى ذاتها ، يكون لنا بعد هذا — لا قبله — أن نصدر حكمنا المقارن عليه ، وأن نستنبط منه الدروس والعبر التى تفيدنا فى تطوير شعرنا الحديث ، وأن نسعى فى استكمال نقائصه وسد خلله فيما ننتج «الآن» من انتاج شعرى .

الموقف الصائب اذن هو نستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التى نستخدمها فى تفهمه وتذوقه وتقديره ، ومعنى هذا فى موضوعنا الراهن هو أن نقبل كل قسم من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة أو قصيدة منفردة ، فنبذل جهدنا فى تعرف جماله الخاص ، واستكشاف دافعه المستقل وهدفه القائم بذاته ، منفقين أقصى مقدرتنا التعاطفية والتخيلية فى تعمقه وتذوقه والاستجابة له . وما يدرينا لعلنا لو فعلنا ذلك بكل قسم من أقسام القصيدة ، لاستطعنا أن

نستكشف فى ذلك الشعر القديم أو بعضه ، لا نقول وحدة عضوية وفنية تشبه الوحدة الغربية ، بل نقول بناء شعريا من نوع مختلف ، ليس متهدما كما يخيل الينا اذا نظرنا اليه بالنظرة الغربية ، بل له انسجامه الخاص الذى لا يمجه ذوقنا اذا أحسن تفهمه والتعاطف معه .

هذا البناء الشعرى لم يعد يكفى فى اقناعنا به ما يقوله النقاد القدماء ويردده بعض النقاد المحدثين اذ يصفون كيف يأتى الشاعر القديم على ظهر ناقته الى ديار القبيلة المهاجرة ، فينعم النظر فى هذه الديار ، ويتذكر ذكرياته الحزينة لأهلها ولمحبوبته ، ثم يسرع بناقته للفرار منها ، فيصف سرعة ناقته واكتمال خلقها ، ويشبهها بما يعن له من الحيوان الوحشى ، ثم يمضى على ظهرها الى ممدوحه ليمدحه أو الى قبيلته ليفخر بها أو الى مجالس لهوه ليلهو فيها . هذا التفسير ان أقنعنا بصدق النسيب الافتتاحى — وهو أحيانا لا يقنعنا حتى بهذا — فانه لا يقنعنا اقناعا كاملا بترابطه بما يليه من موضوعات ، وبترابط هذه الموضوعات فيما بينها . آن الأوان اذن لأن ننبذ هذا التفسير ، وان نبحث عسانا أن نجد تفسيرا أكثر منه اقناعا وأقل تكلفا . والتفسير المبتغى لا نريد أن نأتى به حكما مسبقا وصلنا اليه من محض التفكير النظرى ، فاننا لزاهدون فى مثل هذه الأحكام التى تكون أغلب بضاعة من يتصدون للحديث عن شعرنا القديم ، ولكن نريد أن يكون استخراجا نستخرجه من الدراسة الاستقرائية المفصلة لواقع الشعر القديم . وهذا شىء لن نستطيعه الا اذا تعمقنا النظر فى عقلية الشاعر القديم ونفسيته ، وفى حالته العقيدية وموقفه من الكون والحياة وفلسفته فيهما ، ولم نقتصر على النظر السطحى اليه فى وقفته على الأطلال وعدوه على ظهر الناقة الخ ...

وقد خطونا خطوتنا الأولى نحو هذا التفسير فى دراستنا المتأنية لأقسام كل من القصيدتين اللتين درسناهما للحادرة وعلقمة . فدراستنا لعينية الحادرة قد مكنتنا من استكشاف الوحدة العاطفية التى تجمع بين أفكار القسم الواحد من القصيدة وان بدت هذه الأفكار مبعثرة مفككة . وذلك حين تأملنا فى انتقاله فى فخره الشخصى من فخر باندفاعه فى طلب اللذة العنيفة الى فخر بعطفه على الجياع واطعامه لهم الى فخر بجلده على الأسفار المضنية وترحيبه بها . ففهمنا أنه يريد أن يقول ان طلبه للذته الشخصية لا يغفله عن ضرر المضرورين ولا يغلق قلبه دون بؤسهم وشقائهم من ناحية ، ولا يجعل منه شابا ناعما طريا متخنثا من ناحية أخرى . ومثل هذا الربط لا يقوم على نظرة سطحية أو فكرة مبتسرة ، بل يقوم على دخول عميق فى نفس الشاعر وتتبع لما يجول فيها من خواطر لا يصرح بها ويترك استنباطها لسامعه . ولا شك لدينا فى أن سامعيه الأوائل قد فهموا ما يريد أن يقول دون أن يصرح لهم به ، فلم يحتاجوا منه الى أن يقول : لا تظنوا أن طلبى للذة قد جعلنى أنانيا مغلق القلب أو طريا قليل الجلد .

ثم فهمنا من هذا القسم نفسه شيئا آخر : فهمنا أن الشاب الذى يسرف هذا الاسراف فى طلب اللذة ، هو نفس الشاب الذى يتطرف فى تحمل الآلام بل فى التعرض لها ونشدانها نشدانا متعمدا . وأن ليس من تناقض بين الحالتين ، بل كلتاهما تنبع من نفس الصفة الواحدة ، صفة التطرف والجموح والعنف فى كل ما يفعل . فلما جئنا الى ميمية علقمة ازددنا فهما لهذه الصفة وتعمقا لعلتها ، حين عرضنا لفلسفتهم فى الموت والحياة ، ورأينا فراغهم الايمانى الكبير ، وانحباس نظرتهم على الوجود المحسوس والدنيا الفانية ، وما قادهم اليه من اندفاع

عصبى مستعجل فى الانفعال بكل تجاربها من لذيذة ومؤلمة قبل أن تولى ويعقبها الفناء الأبدى . ثم قادنا هذا الفهم الى أن تتعدى التآلف بين مختلف الخواطر فى القسم الواحد من أقسام القصيدة ، فننظر فيما قد يكون بين هذه الأقسام من تآلف ، لا ندعى أنه يبلغ درجة الوحدة العضوية الفنية المعروفة فى الشعر الغربى ، لكنه لا يترك القصيدة ممزقة متفسخة كما كان يخيل لنا .

فلا شك ان بين قصة الظليم النشيطة السعيدة ، وأبيات الحكمة السلبية الحزينة ، انعداما فى الوحدة اذا طبقنا عليها المفهوم الغربى . كذلك بين هذه الحكمة وما يليها من طرب قوى بملذات الحياة انعدام فى الوحدة . منشأ هذا الانعدام هو تناقض الباعث الذى يكمن وراء كل من القسمين ، وتناقض الهدف الذى يسعى اليه الشاعر من كل منهما . فهو فى أحدهما متشائم سلبى يريد أن يثير حزن القارىء وزهده فى الحياة وانعزاله عن نشاطها ، وهو فى الآخر سعيد متفائل يريد أن يشرك القارىء فى استمتاعه بمراقبة حياة الظليم المثيرة والطرب لنهايتها السعيدة ، أو مرح متدفق بالحيوية يريد أن يحمل القارىء على الاقبال على الحياة الانسانية نفسها وانتهاب ملذاتها . لكننا حين دققنا النظر فى نفسيته وعقيدته استكشفنا العلة التى تدفعه الى هذا التناقض الظاهر ، وهى علة لا تجعل هذا التناقض مقبولا لدى مقاييس النقد الغربية ، فقد كان لا يزال على الشاعر بحسب هذه المقاييس أن يفرد كل قسم فى قصيدة مستقلة . لكن آن الأوان لأن نحرر أدبنا القديم من التطبيق المتعسف لمقاييس منتزعة من آداب تخالفه فى طبيعته وهدفه ، وان نضع له مقاييس نستمدها منه هو .

مثل هذه المقاييس التى نحاول استقراءها لن تطالب القصيدة

القديمة بأن ينمو كل قسم من أقسامها نموا مطردا بحيث تتعاون جميعها فى السير فى اتجاه واحد وبلوغ هدف واحد ، ولكن ستقنع بأن تكون هذه الأقسام نابعة نبوعا صادقا مخلصا من نفسية قائلها مهما يكن فى هذه النفسية من تبدل المزاج وتناقض الغايات . المهم اذن هو أن ينجح الشاعر فى اقناعنا بأن هذا التبدل والتناقض قد صدرا صدورا مخلصا حقيقيا عن تبدل حالته الفكرية والعاطفية بين قسم وقسم ، لا عن مجرد تكلف أو تحيل للربط المصطنع بين الأقسام والتخلص من أحدها الى الآخر . ولعلنا نزداد فهما للتبدل الذى تقبله والتبدل الذى لا نقبله اذا قرأنا السطور الآتية التى كتبها فقيدنا الكبير عباس محمود العقاد فى مقالة جيدة عنوانها « الصحيح والزائف من الشعر » ، كتبها فى سنة ١٩٢٧ ونشرها فى كتابه القيم « ساعات بين الكتب » . قال رحمة الله عليه :

« أسمعنا بعض المتعلمين قصيدة يصف فيها الحرب ويستهلها بالغزل ، وأظنه استطرد من الغزل الى وصف الحرب بجامعة المشابهة بين الدماء التى سفكتها الحسناء والدماء التى تسيل فى ميادين القتال ! وكان بعض السامعين يعجب ويستحسن ويشتد اعجابه ويعظم استحسانه لهذه المشابهة الظريفة وهذا الانتقال البارع ! وكل أولئك السامعين ممن يقرأون الشعر ويتصفحون كتب الأدب ويعرفون أن هناك شعر صناعة وشعر سليقة ، وان من الكلام ما يتكلف ومنه ما يرسل عن وحى البديهة الصادقة والذوق السليم . فعجبت لاعجابهم ودهشت لاستحسانهم ورأيت ان المسافة بينهم وبينى فى النظر الى ذلك الشعر كالمسافة بين من يقبل على المائدة متشهيا متلذذا وبين من تغثى نفسه من الخلط والغثاثة . نعم ! فان للنفس لغثيانا كغثيان المعدات ، وان للمعانى

لخلطا كخلط الطعام . وان رجلا لا ترفض نفسه احساس الغزل ممزوجا باحساس النكبات والكوارث لأعجب عندى من رجل لا ترفض معدته العسل ممزوجا بالخل والتوابل ، وذوب السكر ممزوجا بذوب الملح وما اليه ! »

لا شك اننا نوافق أستاذنا الراحل على استبشاع ذلك الخلط الذى ذكره . بل نحن مدينون له بالخطوات الأولى فى تحريرنا من ذلك الذوق بمثل تلك المقالات الجيدة التى كان يكتبها منذ ما يقرب من ثلاثين سنة . ولا شك عندنا ان ذلك « المتعلم » الذى ذكره لا هو أحس احساسا صادقا بتجربة الحب ولا هو أحس احساسا صادقا بشناعة الحرب . انما هو تحيل منه و « حسن تخلص » كما درس فى كتب البديع . ومثل هذا التخيل قد غص به الشعر العربى فى العصر العباسى وما تلاه من عصور الانحدار . ولكن سؤالنا الآن هو : هل فى انتقال علقمة من قصة الظليم الى أبيات الحكمة الى أبيات الخمر واللهو ما يجانس ذلك « الخلط والغثاثة » الذى غثيت منه نفس العقاد وحق لها أن تغثى ؟ ما أظننا نحتاج الآن الى أن نطيل فى الاجابة على هذا السؤال . فمن الواضح ان انتقال علقمة لم يصدر عن كذب فنى أو فساد ذوقى ، بل صدر عن تبدل حقيقى مخلص فى فكره وعاطفته ومزاجه ، وهذا التبدل مرده الجذرى الى نفسيته البدوية المتناقضة وعقليته الجاهلية التى لا تؤمن بغير العالم الحسى المحدود وحياته الفانية ، ولا تعرف من الأفكار والانفعالات الا ما يتصل بهذه الحياة من لذة وألم ، وسعادة وحزن ، وأمل ويأس ، تجمح فيها جميعا الى مداها . فان كانت تنقصها روحانية الايمان بوجود أكمل ، وقيم أعلى ، فهى من

ناحية أخرى تجرع كأسها الدنيوية حتى ثمالتها ، وتتذوقها تذوقا عنيفا ، وتستنزف آخر قطرة من حيويتها .

نحن اذن نود أن نضع مقياسا مختلفا للوحدة التى يحق لنا أن تنطلبها من شعرنا القديم . ولا نسميها « الوحدة الفنية » أو « الوحدة العضوية » ، ولا « الوحدة المعنوية » كما سماها أستاذنا الدكتور طه حسين ، بل نسميها « الوحدة الحيوية » . وليس اقتراحنا لهذه التسمية المختلفة صادرا عن مجرد الرغبة فى ابتكار تسميات جديدة ، بل نحن مضطرون الى هذا اضطرارا حتى نميز مفهومها عن مفهوم الوحدة الغربية ، وعن مفهوم الوحدة التى فسرها نقادنا القدامى وتبعهم أستاذنا واقتنع بها . وتسميتنا اياها بالوحدة الحيوية يبررها ، بل يفرضها فيما نعتقد ، شرحنا لها الذى بدأنا فيه فى هذا الفصل ونريد الآن أن نتابعه ونزيده تفصيلا . لكننا فى هذا التفصيل لن نسترسل فى الكلام الجدلى ، بل سنلجأ الى منهجنا المفضل ، وهو أن نركز حديثنا على نص شعرى بعينه نستخرج منه هو ما نستطيع من ملاحظات تفصيلية . فنقدم الآن لقارئنا قصيدة جاهلية ثالثة متعددة الموضوعات ، بل موضوعاتها أكثر تعددا مما رأينا فى كلتا قصيدتى الحادرة وعلقمة ، لأنها تشتمل على النسيب الافتتاحى ، ثم وصف الناقة ، فوصف الظليم ، فقصة حمار الوحش ، ثم وصف مجلس الشراب ، ثم الهجاء ، وهذا الهجاء نفسه ينقسم فى حقيقته الى مرحلتين ، أولاهما ذم القبيلة التى يحمل الشاعر عليها والسخرية منها ، وثانيتهما محاولة استرضائها والتصالح معها . ونحاول أن نقنع القارىء ان هذه القصيدة برغم هذا التعدد قد استوفت شرط الوحدة الحيوية الذى بدأنا شرحه ، ونحاول من خلال دراستنا لها أن نزيده ايضاحا وتحديدا .

هذه القصيدة هى همزية زهير بن أبى سلمى ، وتجدها فى ديوانه المصحوب بشرح الأعلم الشنتمرى الذى حققه المستشرق السويدى لندبرج وطبعه بليدن ، ثم أعيد طبعه فى مصر طبعة تجارية رخيصة مكتظة بالأخطاء ، كما تجدها فى ديوانه المصحوب بشرح ثعلب الذى طبعتــه دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤ ، ثم أعادت طبعه الدار القومية للطباعة والنشر مصورا عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٦٤ . وهذه الطبعة ، زيادة على جودة تحقيقها ، وجمال طباعتها ثم تصويرها ، وحسن ورقهــا ، تضيف فى هوامشها تلخيصا حسنا للمواضع التى يختلف فيهــا شرح الشنتمرى عن شرح ثعلب . ورواية ثعلب هى الرواية الكوفية ، فى حين يأخذ الشنتمرى برواية الأصمعى البصرية ، ونحن فى أغلب المواضع نأخذ بها .

ولنذكر أولا ان زهيرا الذى سنلقاه فى هذه الهمزية ، ليس زهيرا المعروف لدى أكثرنا بمعلقته وحدها ، ذلك الشيخ الجليل الهــادىء المتزن ، ذا الفلسفة الحزينة التى لا تخلو من تشاؤم ، والتى لاءمها بحر الطويل ببطئه وهدوئه وجلاله ، بل هو زهير الشاب فى عنفوان شبابه ، يفيض صحة وأملا واستبشارا ، ويقبل على ملذات الحياة اقبالا عنيفا ، ويغلب تفاؤل شبابه على ما يلقــاه من المنغصات ، ويصر على أن يرى الجانب البهيج من الحياة ويتناسى جانبها الكئيب ، لذلك يلائمه بحر الوافر الذى نظم فيه همزيته ، بتدافعه السريع ونشاطه العظيم ، ملاءمة ما كانت تصلح له حين نظم معلقته ، أو غيرها من القصائد الجليلة التى نظمها فى شيخوخته .

وفهمنا لحالته الانفعالية هذه هو المفتاح الذى سيدخلنا فى مختلف

أقسام قصيدته ، وتعمقنا لها هو الذى سيحل لنا متناقضاتها العديدة ، فيؤلف بينها فى وحـدة حيوية قوية ، اذ يجلى لنا عاطفتـه المسيطرة المتحدية لكل ما تلقاه من هموم،المتصارعة مع ما يفرضه التقليد الشعرى من الحزن فى قسم النسيب ، والغضب فى قسم الهجاء . ذلك ان من أطرف الأشياء التى سنلقاها فى هذه القصيدة ، هى أن نراقب صراعه مع ما يقتضيه التقليد الشعرى ، ونجاحه البعيد فى أن يرضى هذا التقليد دون أن يسقط فى الكذب الفنى ، وفى أن ينتهز كل فرصة للخروج عليه حتى يعبر عن عاطفته الغالبة من أمل الشباب وفورته وتفاؤله . هـذا النجاح فى تحقيق هذا الغرض المزدوج يشهد وحده شهادة كافية بمقدرته الفنية الفائقة ، التى مكنته من أن يعبر عن عاطفته الصحيحة تعبيرا وافيا شافيا لنفسه ولكل من يتعمق قصيدته ، وصانته فى نفس الوقت من أن يلجأ الى تحيلات متكلفة متحذلقة أو يقع فى خلط يغثى النفوس . فلننظر الآن كيف حقق هذا الغرض المزدوج ، ولنبدأ بأبيات النسيب الافتتاحى، متبعين كلا منها بشرح لغوى . وسنتبع فى ترتيبها ترتيب ثعلب لها ، لأنه فى اعتقادنا أحسن نظاما من ترتيب الشنتمرى .

١ — عفا من آل فاطمة الجواء   فيُمْنٌ فالقَـوادم فالحساء

هذه كلها أسماء أماكن بعينها ، يقولون انها فى بلاد غطفان ، ولكن لها معـانى مأخوذة من طبيعـة الأرض أو صفاتها . فالجواء الأرض المنحدرة ، مفرد أو جمع جو ، وقيل : كلما خرجت من مضيق الى متسع فهو جواء . واليمن فيما يبدو الأرض التى تجدها عن يمينك اذا دخلت بلاد القبيلة ، والقوادم فيما يبدو الأراضى المتقدمة ، أو أول ما يلقاك فى بلادها . اما الحساء وكذلك الأحساء فجمع حسى (بفتح فسكون) ،

وهى أرض غليظة فوقها رمل يجمع ماء المطر ، كل هذه الأماكن عفت من أهلها أى خلت منهم فتغيرت بعدهم ، واندرست معالمها .

٢ — فذُو هاشٍ فميثُ عُرَيْتنات ٍ عَفَتْها الريحُ بعدكِ والسماء

ذو = كلمة كان العرب يضيفونها الى اسم مكان أو اسم شخص ، وما يليها يكون علما مشهورا فى تلك الأرض أو صفة بارزة ، مثل ذو قلاع وذو عكاظ وذو جدن وذو يزن . وهاش = يبدو ان أصلها هاش بتشديد الشين ، وهو النبات الهش . ميث = جمع ميثاء ، وهى الرملة السهلة ، ويقال هى الطريق الواسعة الى الماء ، ويقولون اذا كان مسيل الماء مثل نصف الوادى أو ثلثيه فهى ميثاء ، ويقال لمجرى الماء الى الوادى اذا كان صغيرا شعبة ثم تلعة ثم ميثاء . ونفهم من هذا أنها الدلتا الواسعة التى ينتهىَ اليها مجرى الماء حين تبطؤ سرعته وتكثر رواسبه فينفرش على مساحة واسعة من الأرض . وعريتنات = قد تكون من العرتن ، وهو شجر يدبغ به . هذه الأماكن عفتها الريح أى درستها وغيرت رسومها بأن سفت التراب عليها . والسماء هاهنا المطر لأنه من السماء ينزل ، أى مجاز مرسل علاقته السببية ، تقول العرب نزل السماء ورعينا السماء . وهم يقرأون « بعدكَ » بفتح الكاف ، ونفضل نحن كسرها خطابا للمحبوبة .

٣ — فذَرْوةُ فالجِنابُ كأنّ خُنْسَ الـ ـنّعاج الطاويات بها المُلاء

واضح ان اسم المكان ذروة مأخوذ من ارتفاعه ، وان الجناب من انعزاله الى جنب . الخنس = جمع خنساء وهى القصيرة الأنف ، وبذلك توصف البقر . النعاج = أناث البقر . الطاويات = الضامرات البطون ، لأنهن يجزأن بالرطب فتخمص بطونهن ، أى يستغنين عن شرب الماء بأكل

النبات الأخضر لما فيه من عصارة غزيرة . لكن هناك سببا آخر لضمرهن، هو فرط نشاطهن فى فصل الربيع ، وهو الفصل الذى يعنيـــه زهير . الملاء = أردية الحرير ، جمع ملاءة ، شبه بها البقر لبياضها . والبقــر العربى أبيض اللون .

٤ — يَشِمْنَ بُروقَه ويَرُشّ أَرْىَ الـ ـجَنوبِ على حواجبها العَماء

يشمن = ينظرن الى بروق هذا المكان ، أراد انهن فى خصب ، فكثرة البرق هنا تدل على كثرة الأمطار . أرى الجنوب = المطــر الذى جلبته ريح الجنوب ، وانما خص الجنوب لأنها احمد الرياح واجلبها للمطر . العماء = السحاب الرقيق ، وهنا يقول الشنتمرى انه لم يقصد الى العماء وانما أراد الســحاب فاضطرته القافية الى العمـــاء .

٥ — تَحَمَّل أهلُها منها فبانوا على آثار من ذهب العَفاء

تحملوا = ترحلوا من المواضع التى ذكرها . وهم يختلفون فى معنى الشطر الثانى أهو مجرد اخبار عن حالة تلك المواضع اذ طرأ عليها الدروس ، ام هو دعاء عليها بالدروس فيكون المعنى ان من ذهب لم آس عليه ولم اشفق لذهابه او أنه انما دعا عليها ضجرا بما يقاسى من الشوق الى أهلها .

٦ — كأنّ أوابدَ الثّيران فيها هَجائِنُ فى مَغابِنها الطّلاء

الأوابد = التى تسكن القفر فتتأبد اى تتوحش ، هجائن = جمع هجان وهى الناقة البيضاء الكريمة ، ويقولون كل هجـــان كريم . المغابن = جمع مغبن (بفتح الميم وكسر الباء) ، وهو باطن أصـــل

المرفق والفخذ ، أى الابط وحيث ينثنى الفخذ على الرجل ، وهو من كل موضع يجتمع فيه الوسخ والعرق ، وما خبىء من الانسان . الطلاء = القطران . شبه بقر الوحش فى بياض جسمها ما عدا الخطوط السوداء التى على مغابنها بابل بيضاء قد طليت مغابنها بالقطران .

٧ — فلمّا أنْ تَحَمَّل آل ليلى جرت بيني وبينهمو الظباء

فى رواية الشنتمرى = ظباء ، ويقول الشرح هذا البيت = لما ارتحل آل ليلى من هذه الديار سنحت لى ظباء فتشاءمت بها .

٨ — جرت سُنُحًا فقلت لُها: أَجِيزى نَوًى مَشْمولةٌ فمتى اللقاء

سنحا = جمع سانح ، وهو ضد البارح ، وقد اختلف اللغويون فى السانح والبارح ، فقيل ان السانح هو ما ولاك ميامنة من طائر أو ظبى أو غير ذلك ، وان البارح ما ولاك مياسره ، وقيل عكس ذلك فى شرح اللفظين . وقال ابن الاعرابى السانح ما جاءك عن يمينك يريد شمالك (وهذا يوليك مياسره بالطبع) ، والبارح ما جاءك عن يسارك يريد يمينك (وهذا يوليك ميامنه) . كذلك اختلفوا فى أيهما يتيمن به وأيهما يتشاءم به ، وقالوا بعضهم ان أهل نجد يتيمنون بالسانح ويتشاءمون بالبارح ، وأهل الحجاز عكسهم ، وقد يستعمل النجدى لغة الحجازى . أجيزى = انفذى وجاوزى واقطعى ، يقال أجزت الوادى اذا قطعته وخلفته وراء ظهرك ، وجزته اذا سرت فيه أو توسطته. النوى = البعد والارتحال . مشمولة = يريد سريعة الانكشاف ، أخذه من أن الريح الشمال اذا كانت مع السحاب لم يلبث أن يذهب وينقشع . وثعلب يرويها « مشمولة » بالنصب .

٩ — لقد طالبتُها ولكلِّ شيء　إذا طالت لجاجَتُه انتهاء

فى رواية الشنتمرى = وان طالت . لجاجته = يعنى لجاجة الانسان فيه ، أى لكل شيء غاية ينتهى اليها وان طالت مطالبة الانسان له ، ضرب هذا مثلا لطول مطالبته وتتبعه هذه المرأة ورجوع نفسه عنها .

١٠ — تنازَعها المَا شَبَهاً ودُرُّ الـ　ـبحُور وشاكَهَتْ فيها الظِّباء

فيها شبه من كلٍ من هذه الثلاثة ، فهذه الثلاثة تنازعتها فى الشبه ، المها وهى بقر الوحش ، والدر المستخرج من البحور ، والظباء . وفى رواية الشنتمرى = در النحور ، وخصه لأنه أملح ما يكون اذا تقلد أى لبسته الحسناء فى نحرها . لكننا نفضل رواية ثعلب « البحور » ، لأنها أخلق بعالم الطبيعة الذى يلتمس منه تشبيهاته . شاكهت = شابهت وشاكلت . وسيفصل التشبيه المثلث فى البيتين القادمين .

١١ — فأمّا ما فُوَيْقَ العِقْدِ منها　فمن أَدْماءَ مرتعُها الخَلاء

ما فويق العقد = هو عنقها ، لأن العقد موضعه النحر ، والعنق فوق النحر . وصغر « فوق » لتقارب ما بين العنق والعقد . أدماء = ظبية بيضاء . الخلاء = الموضع الخالى ليس فيه أحد ، فهو أحسن لها اذا كانت وحدها ، ويقول الشنتمرى = انما خص الظبية لأنه أراد انها اذا نفرت تجزع فتتشوف وتمد عنقها وذلك أحسن لها .

١٢ — وأما المُقلتان فمن مَهاةٍ　وللـدرِّ المَلاحةُ والنقاء

عيناها تشبهان عينى البقرة فى السواد أو فى الحور (وقد شرحنا الحور فى فصلنا الخامس) ، وهى تشبه الدرة فى ملاحتها ونقائها أى صفاء لونها . وفى رواية الشنتمرى = والصفاء .

١٣ — فَصَرِّمْ حَبْلَها إذ صرَّمَتْه وعادَكَ أنْ تُلاقِيَها العَداء

صرم حبلها = اقطع ما بينك وبينها من سبب العشق اذ قطعته هى بمفارقتها لك . عادك = صرفك ، وعداك شغلك ، أو هما بمعنى واحد . وفى رواية الشنتمرى = وعادى . العداء = هنا بمعنى المنع أو الشغل ، ويكون فى غير هذا الظلم والجور ، أى منع وصرف من لقائها أمر شاغل .

أول ما نلاحظه على هذه الأبيات انها تنافى الرأى الذى أدلى به الدكتور طه حسين حين ادعى أن أبيات القصيدة الجاهلية تكون وحدة متقنة تامة لا شك فيها ولا غبار عليها ، وتكون بناء متقنا محكما لا تستطيع أن تقدم فيه وتؤخر أو تضع بيتا مكان بيت دون أن تفسد القصيدة وتشوه جمالها ودون أن تفسد البناء كله وتنقضه نقضا . فمن الواضح الجلى أن هذه الأبيات — عكس أبيات لبيد التى استشهد بها أستاذنا — شديدة التفكك ، يذهب فيها الشاعر ويجىء ، ويقف ويستطرد ، ويمضى الى الأمام ثم يرتد . ومن الواضح أيضا انك تستطيع أن تقدم بعض أبياتها أو تؤخرها دون أن تفسدها ، أو قل دون أن تزيدها تفككا على التفكك الذى جاء به الشاعر نفسه ، بل لعلك ببعض هذا التقديم والتأخير تستطيع أن تزيد حظهـا من الترتيب المعنوى والتسلسل المنطقى أكثر مما فعله الشاعر . فاذا أنت أنعمت فيها النظر استكشفت أن تفككها هذا لا نستطيع أن نوقع اللوم فيه على ذاكرة الرواة ، وان يكن الشنتمرى قد أخطأ ترتيب بعض الأبيات وصححه ثعلب . بل مرد هذا التفكك الى الشاعر نفسه ، وتفسيره يكمن فى تعمق حالته الانفعالية . ومن هذا يتضح لنا أننا اذا حاولنا أن

نعثر على جامع يجمع بين الأبيات فى نوع من الوحدة ، فلن نجد هذا الجامع فيما ادعاه أستاذنا من وحدة معنوية ملتئمة متقنة محكمة ، ولكن نجده فيما اقترحنا من تأمل فى نظرة الشاعر الحيوية وتقبله لشتى تجارب الحياة على اختلافها وعلى تناقضها أحيانا .

فكر فى موقف زهير اذ أقبل على نظم هذه القصيدة . التقليد الشعرى يقتضيه أن يبدأ بفن النسيب الآسى الحزين . لكنه فى صميمه أبعد الناس فى هذا الأوان عن الأسى والحزن ، فهو يتفجر مرحا ونشاطا واستبشارا وتفاؤل شباب . فكيف يوفق بين النقيضين دون أن يقع فى الكذب الفنى ؟

هنا تسعفه ذاكرته فيتذكر فتاة كان أحبها فى زمن مضى ، وكان حبه ذاك قويا مخلصا ، وكان قد حزن لرحيلها حزنا صادقا . والآن بذاكرته الفنية يستطيع أن يسترجع تلك التجربة ، وأن يستعيد انفعاله بها ، كما نستعيد فى خيالنا انفعالنا بتجارب مرت وانقضت . حقا انه قبل أن ينظم هذه القصيدة كان قد تغلب على حزنه ذاك من زمن ، وكان فى فورة شبابه — وما أكبر تقلب الشباب وما أسرع نسيانه — قد تناساها ثم نسيها فعلا ، وانصرف الى متع أخرى وعلاقات جديدة . وهو فى أبياته هذه يعطينا الدليل على نسيانه اياها ، وأغلب ظننا انه يعطينا اياه دون أن يدرى ! فهو يسميها فى بيته الأول فاطمة ، ويسميها فى بيته السابع ليلى ، ومغزى هذا انه قد نسى مجرد اسمها ! ومن منا يستطيع أن يتذكر أسماء كل من صاحبهن من فتيات ؟ لكنه الآن يستعيد ذكرى تلك العلاقة ، صحيح ان الذى حمله على هذه الاستعادة فى المحل الأول هو واجب النسيب ، لكنه ما يلبث بمقدرته الشعرية المتميزة أن يحيى هذه

الذكرى احياء قويا نابضا . فلنتذكر هنا أن الفن ـــ أو الفن الجيد المتقن ـــ لا يصدر عن الفنان فى أثناء معاناته لواقع التجربة « الخام » ، انما يصدر عنه حين يستعيدها فى مخيلته الفنية القوية .

حين استعاد زهير ذكرى تلك العلاقة القديمة ، استكشف حقيقة نعرفها حين نستعيد أمثال هذه الذكريات ، وهى ان تلك العلاقة قد انتهت حقا ، لكنها خلفت فى قلبه أثرا عميقا وان لم ينتبه اليه فى معظم أوقاته ، ومجرد قدمها وانتهائها يحلها فى قلبه محلا خاصا أثيرا نحتفظ به دائما لغرامنا السابق مهما تتجدد بعده الغراميات .

وهكذا وفق زهير بمقدرته الفنية القوية بين النقيضين واحتفظ بالصدق فى كليهما . فنحن نلمس الصدق فى أبياته الآسية التى يذكر فيها المحبوبة القديمة وديارها المهجورة ، ونلمسه أيضا فى محاولته المكررة أن يتغلب على هذه الذكرى وأن يعود الى الاقبال على متعه الجديدة . فعاطفته الراهنة مزيج من الذكرى الصادقة لمحبوبة جميلة شغف بحبها زمنا ، ومن تخطى هذا الحب القديم والانشغال بشواغل جديدة تدفعه اليها فورة شبابه وجيشان حيويته . ومن هنا تردده الذى لاحظناه من بيت الى بيت ، تغلبه الذكرى تارة ، وتعود حمية شبابه فتطغى عليه وتنتزعه منها ، فيبرر هذا الانتزاع بتصريحه المكرر ان ما فات مات وأنه لا يستطيع أن يحمل عبء الحب القديم الى الأبد . وهكذا يتجلى لك أن تفكك الأبيات ناشىء من تفككه هو وتنازعه بين انفعالين لا ينجح فى أن يحسم بينهما الا فى البيت الثالث عشر . ويتجلى لك أيضا أن من يدعى لهذه الأبيات وحدة معنوية لا تفكك فيها يكون مخطئا ، كذلك يكون مخطئا من يعيب عليها تفككها دون أن يدرك

أنه فى ذاته تصوير صادق الحيوية لتجربة عاطفية متنازعة بين نوعين مختلفين من الانفعال ونوعين مختلفين من الأفكار .

ونحن نلمس أيضا هذا الصدق الحيوى فى اتهازه كل فرصة لينفجر بنشاطه ومرحه ، حتى من خلال أبياته الحزينة ، كما سنشرح بعد قليل . ونلمسه أخيرا — ولكن ليس آخرا — فى موسيقيته الرائعة البارعة التنغيم ، التى تجمع جمعا فائقا بين حلاوة الذكرى وبين مرارتها ، وتجمع بين الأسى الشجى وبين المرح الدافق المنبجس .

اقرأ مثلا أبياته الثلاثة الأولى وأنصت الى موسيقاها المطربة . ربما تبدو لك من القراءة الأولى مجرد حشد لأسماء أمكنة ، وربما ترى أنها بعد هذا كله أسماء غريبة جافية لا رشاقة فيها . لكن كرر قراءة الأبيات مرارا وأجد النطق بها والاستماع لها حتى يتقنها لسانك ويألفها سمعك ، حينئذ سترى مقدار ما فيها من الحلاوة والشجى . اليك مثلا هذا الشطر المرقص : فذو هاش فميث عريتنات . أهذه ألفاظ غريبة صعبة ؟ أجل هى كذلك أول ما تقرأها وتسمعها . ولكن انطق بها مرات موقعا اياها مع وزن الوافر الى أن تلين على اللسان وتخف على الأذن ، تجدها غاية فى رشاقة الايقاع وعذوبة التنغيم . التفت بنوع خاص الى المقطع الهوائى الرقيق « ها » فى الكلمة الثانية ، وكيف يجاوبه المقطع الرنان « نا » فى الكلمة الرابعة . ثم الى نغم الشين فى « هاش » يجاوبه نغم الثاء فى « ميث » . ثم الى المقطع المنتهى بالتنوين « شن » فى آخر الكلمة الأولى يجاوبه المقطع الأخير فى الكلمة الأخيرة « تن » منهيا الشطر بهذه « التنتنة » الرنانة . ثم فى رقة المقطع « مى » فى الكلمة الثالثة بيائه المستعملة كحرف لين ، تجاوبه حدة المقطع

« ری » فی الكلمة الرابعة بيائه المستعملة ساكنة . ولكن عليك الآن أن تجمع كل هذه الملاحظات فی قراءة سهلة متغنية توحد بينها حتى تسمع كيف تتآلف جميع الحروف والحركات فی اصدار الموسيقية المنسجمة . ولعلك حين تتذوق هذه الموسيقية ستمضى فی ترديد الشطر بنشوة تكاد لا تطيق معها أن تنقطع عن ترديده قبل أن يجهد نفسك ويبح صوتك .

ولكن فی قراءتك لهذه الأبيات الثلاثة وترديدك الموسيقى لها لا تنس أن تبذل جهدك فی تخيل مغزاها العظيم لذلك الشاعر . هی لنا مجرد أسماء ، لكنها كانت له حافلة بالذكريات الشجية المشحونة . وطريقتك الى هذا التخيل أن تستبدل بها أسماء من ذكريات صباك وأول شبابك ، وأن تتأمل مدى عمق مغزاها وتكثيف شحنها . اسمح لكاتب هذه السطور أن يفعل هذا الآن فيتذكر من صباه فی قريته المصرية الترعة الصغيرة التی كان يستحم فيها خلسة ويضرب كلما ضبط أو وشی به واش الى أهله . والترعة الكبيرة التی كانت تروعه فيعجب بمن يستطيع سباحتها من الرجال الأقوياء . والنساء يملأن منها الجرار . والفتيات يغسلن فيها الثياب والأوانی . والجميزة التی كان يستطيع تسلقها لضخامة فروعها ، والتوتة التی كانت تعجزه لنحافتها . والطاحونة المهجورة المخيفة التی لم تعد تستعمل . و « وابور » للری كانت تملكه الحكومة ثم خرب فأهملته للصدأ والتآكل وللصبية يتبارون فی تسلقه . والجرن والجبانة ، والدوار والساقية والفاخورة ... لكن نكف أنفسنا عن الاسترسال ، فان كنا أمللناك به ، أو كان زهير قد أملك بأسمائه التی لا معنى لها ولا أهمية عندك ، فتذكر أنك أنت أيضا لا بد أن تكون عندك أسماء مشحونة بالذكريات ، وانك قد تمل سامعك ان

مضيت تسردها عليه ، ان لم يبذل جهده فى التعاطف معك ، ولم ينتهز الفرصة ليتيه هو فى عالمه الخاص من الذكريات ...

وأخيرا انظر فى بيته الثالث الى تشبيهه بقر الوحش فى بياض أجسامها بأردية الحرير البيضاء . هو تشبيه بسيط غاية فى البساطة ، ولكن لا تخدعك بساطته عن انعام النظر فيه لتستكشف روعة هذا اللون الأبيض الخالص البياض لعين الشعر الجاهلى ، ولكى تقدر افتتانها بهذا البياض المتألق تذكر أن اللون الأبيض نادر الوجود فى الصحراء ، اذ يسودها لون رتيب مرهق مغبر من الرمال والجبال والحجارة . والحجارة البيضاء قليلة الوجود جدا ، وكثيرا ما يغطيها الرمل والتراب . فاذا حصلوا على ثوب أبيض اللون فسرعان ما يتسخ ويغبر ، وهم لقلة الماء ونفاسته وانعدام « الصابون » لا يستطيعون فى أغلب أحوالهم أن يجيدوا غسله بل لعلهم لا يغسلونه الا من العام للعام . تخيل اذن هذا الشاعر الجاهلى وقد فتنت عينه فتنة قوية اذ رأى عن بعد تلك الأجسام البيضاء لبقر الوحش وهى تلمع وتبرق وتعكس الأشعة ، فيشبهها بشىء يندر ان يعثروا عليه ، بأردية الحرير الغالية الناصعة البياض التى لا يمتلكها الا كبار أثريائهم ، ثم انظر كيف أن هذه البقر لبعدها عن نظر الشاعر لم يعد يميز أعناقها ورؤوسها وأرجلها ، فلم يتبين منها الا مساحات مستطيلة بيضاء هى ظهورها تتلألأ فى ضوء الشمس ، لذلك شبهها بالملاء ، والظاهر أنه أطل عليها من مكان عال والا لم يتمكن من رؤيتها على هذا البعد .

والآن نأتى فجأة الى تصويره فى بيته الرابع . أنعم النظر فى هذا التصوير المثير . وتأمل ما فيه من انفجار مفاجىء لمرح الحياة بينا هو

فى ذكراه الحزينة ، واستجابة قوية لحيوية الطبيعة . بقر الوحش التى سكنت مساكن القبيلة الراحلة تحيا الآن حياة خصيبة فى موسم كثير الأمطار متوالى البرق والرعد . وهى تستجيب ويستجيب الشاعر معها وتنفعل وينفعل الشاعر معها لقوى الطبيعة الدافقة . حتى يدعى الشاعر أنها تنظر الى البروق ، وهى لا تنظر اليها خائفة مرعوبة ، بل تنظر اليها فرحة مبتهجة ، مستبشرة بما تعنيه من مطر زائد وخصب مضاعف . بل هى تبتهج بمجرد لمعانها الخاطف وترقبه ، كما يفعل الأطفال اذ يروعهم منظر البرق فى السماء ويثير أقصى حيويتهم ونشاطهم وقفزهم ورقصهم . ثم انها كلما خف انهطال المطر برهة خرجت لتتلقاه على حواجبها ! ما أجمل هذا التعبير الذى استعمله زهير « على حواجبها » وما أكبر ظرفه ورشاقته . وهى لن تتلقى ماء المطر على حواجبها اذا ظلت مختبئة فى كناسها ، أو حانية لرؤوسها ، بل تتلقاه على حواجبها اذا خرجت اليه فرفعت رأسها فاستقبلت السماء بوجهها وتعمدت تلقى المطر عليه ، تماما كما يفعل أطفالنا فى يوم ممطر ، اذ يندفعون من باب البيت الى الشارع يثبون ويتراقصون ويتلقون المطر على رؤوسهم ويستقبلونه بجباههم غير مبالين بما يصيبهم من البلل وهو يستثير أعنف حيويتهم واهتزازهم .

هكذا ترى هذه الروح المرحة المتفائلة التى يدخلها زهير فجأة فى نسيبه قاطعا بها نغمة الذكرى الحزينة التى كان قد أثارها فى نفسه . وترى هذا الامتزاج الصادق بين أسى الذكرى القديمة ومرح الساعة الراهنة . وهكذا ينتقل فى لحظتين متعاقبتين بين انفعال بالأسى على الماضى وانفعال بالمرح فى الحاضر ، وانتقاله هذا تام الصدق بعيد أتم البعد عن كل تكلف . وتزداد تقديرا لقوة انفعاله حين تعرف أن ريح الجنوب

ليست كما قال الشارح القديم أحمد الرياح وأجلبها للمطر فحسب ، بل أشدها عنفا وأكثرها رعدا وبرقا ، لأن هذه هى الرياح « الموسمية » التى تهب رأسا من المحيط على شبه الجزيرة العربية ولا تزال محملة بكل مطرها وبرقها ورعدها . قارن اختيـاره لريح الجنوب باختيـار الحادرة لريح الصبا اللينة الهادئة التى تهب من الشرق فتأتى بالمطر لينا سهلا . فالحادرة كان يرسم صورة لينة رحيمة ، وزهير يريد أن يرسم صورة متفجرة عنيفة . اما قول الشـارح القـديم انه أراد السحاب فاضطرته القافية الى العمـاء وهو السحاب الرقيق ، فاننـا نسلم بأن الشعراء الجاهليين أنفسهم كانوا يضطرون أحيانا الى أن يدفعوا ضريبة القافية الموحدة لكل القصيدة ، لكى لا ينبغى أن نلجأ الى هذا التفسير الا اذا أعجزنا التماس وجه آخر . ومن الواضح أن بقر الوحش نفسها على شدة نشاطها لا تستطيع أن تخرج الى هذا المطر فى وقت اشتداده ، فهى تنتظر حتى يخف بعض الشىء لتخرج فتتلقاه ، ثم تسرع الى شجرها تحتمى به حين يشتد مرة أخرى ، وهكذا تظل فى خروج واختباء الى أن ينتهى المطر أو تستهلك هى طاقتها الحيوية وتحس بالاجهاد التام الراضى السعيد .

لكن تعال الى البيت الخامس لترى كيف يعود زهير ثانيـة الى الذكرى الحزينة فى شطره الأول « تحمل أهلها منها فبانوا » ، يقول هذا بنغمة آسية كسيفة . ولكن انظـر كيف ينقلب مرة أخرى — فى البيت نفسه ! — انقلابا مفاجئا فيصيح « على آثار من ذهب العفاء ! » والفهم الوحيد الصحيح لهذه الجملة انها جملة دعائية لا خبرية . لكن لا تظنن فى هذا الدعاء تنكرا لذكرى المحبوبة القديمة أو قسـوة فى الحديث عن مساكنها المهجورة ، بل فيها قسوة من الشاعر على نفسه ،

اذ يأخذها أخذا شديدا بأن تذر ما هى فيه من تحسر لا فائدة منه على شئ ولى ولا رجعة له ، ويطالبها بأن تلتفت الى حياتها الراهنة فتنتهزها بأقوى ما تستطيع . فقوله هذا نظير قول أحدنا اذ يفارقه صديق عزيز عليه جدا : يا شيخ فى داهيه ! هو أنا حاقعد بقى أعيط الى الأبد ! فهذا القول لا يدل على زهد فى الصديق المهاجر ، بل يدل اذا أتقنا فهم النفس الانسانية وانفعالاتها وطرق تعبيرها على حزن كبير نجده لذكرى الماضى الذى ولى ، حزن يبلغ من شدته اننا لا نطيقه ونبذل جهدا عنيفا فى التغلب عليه والانصراف الى مشاغلنا الراهنة .

ثم يعود فى بيته السادس الى تصوير الديار التى دعا عليها بالعفاء فى بيته الماضى ، فيصف ثيرانها الوحشية ، ويأتى بملاحظة غاية فى الدقة البصرية . وذلك حين يشبه أجسامها التى تتميز بالبياض فيما عدا تلك الخطوط السوداء على مغابنها ، بابل بيض على مغابنها طلاء القطران الأسود . ويخطئ الشرح القديم حين يعتقد أن تلك الابل قد طليت بالقطران على مغابنها وحدها ، ويهمل بهذا وجه الدقة فى الملاحظة . فهذه الابل لم تطل مغابنها وحدها بالقطران — وما الداعى الى تخصيص المغابن بالطلاء ؟ — بل كانت قد طليت جميع أجسامها به . لكن هذا كان فى زمن مضى ، حين كانت مصابة بالجرب فعالجوها بهذا الطلاء ، أما الآن فقد شفيت من الجرب واستعادت كامل صحتها وقوتها (تذكر أبيات علقمة فى نفس الفكرة) وزال ما كان عليها من القطران من معظم أجزاء جسمها ، وتبدى بياضها مرة أخرى ، فيما عدا هذه المواضع الدقيقة التى رأتها عين الشاعر الدقيقة . فان تأملت فى هذا التصوير أسرعت بتصديق الشاعر ، لأن هذه المواضع المختبئة التى ينثنى فيها عضو على عضو ويوجد فيها غور فى الجلد هى بالضبط المواضع التى

تنتظر أن تحتفظ ببقية من الطلاء بعد أن ينجرد عن سائر الجسم . كما ترى اذا خضبت راحتك بالحناء ثم انجرد اللون الأحمر ولم يتبق الا فى داخل الخطوط التى يكونها انثناء الراحة بعضها على بعض . لـكن لا تصرفك الدقة البصرية لهذا التصوير عن تأمل عاطفته ، وهى الانبهار مرة أخرى باللون الأبيض ، والسواد الذى يعارضه من بقايا القطران فى أجسام الابل أو تلك الخطوط فى أجسام البقر انما يزيده بالمعارضة تألقا وبهاء .

هذا وقد كنا نفضل — لو أننا طالبنا الشاعر بالترتيب المنظم لمعانيه — أن يقدم هذا البيت السادس على بيته الخامس ، فكان بذلك يأتى بوصف الثيران بعد وصف البقر مباشرة ، ولا يقطع وصفه للديار وحيوانها الوحشى بالبيت الخامس الذى يحدث فى هذا الوصـف المسترسل بترا ، وكان بذلك أيضا يجعل بيته الخامس « تحمل أهلها منها » أقوى صلة ببيته السابع « فلما أن تحمل آل ليلى » . لـكننا نتحرج من ادخال هذا التغيير على ترتيب الأبيات ، لأننا لا نفعله الا اذا اضطررنا تمام الاضطرار ، لعلمنا بأن الشاعر الجاهلى لا يأخذ نفسه بالترتيب المعنوى ، بل يحوم كيفما شاء له فكره وعاطفته فى سرعة تقلبهما وقفزهما . هذا يصدق على الشاعر الجاهلى عموما ، فما بالك بزهير فى موقفه الخاص الشديد التنازع فى هذه الأبيات .

فلنأت اذن الى بيتيه السابع والثامن ، وفيهما يصف تلك الظباء التى جرت بينه وبين القوم الراحلين . ولتلاحظ أولا أن المغزى الصحيح للبيت السابع هو أنهم ارتحلوا مسافة بعيدة جدا عنه ، يبلغ من بعدها أن الظباء تجرى فيها . والظباء لا تسكن الأرض الا اذا كانت فسيحة

ممتدة ، لأن سلاحها الوحيد فى صراع الحياة هو العدو السريع تهرب به من متعقبيها من السباع أو الصيادين . أما قوله فى البيت الثامن انها جرت سنحا ، فقد رأيت اختلاف اللغويين فى السانح والبارح الى حد التناقض . لكى يبدو أن اختلافهم هذا منشؤه اختلاف العرب أنفسهم فى التسمية ، واختلافهم فيما يتيمنون به ويتشاءمون منه . والذى يبدو لنا هو أن اختلافهم هذا أساسه اختلاف وجهة نظرهم حين يتيمنون أو يتشاءمون ، هل يراعون جسم الطائر أو الظبى ، أو يراعون جسم الانسان الذى ينظر اليه . فالطائر أو الظبى الذى يأتى عن يمينك يريد شمالك يوليك جانبه الشمال ، والذى يأتى عن شمالك يريد يمينك يوليك جانبه اليمين ، فان كنت تراعى جسمه تشاءمت بالأول وتيمنت بالثانى ، وان كنت تراعى جسمك أنت فتنظر هل جاءك عن يمينك أو جاءك عن شمالك فعلت العكس . لأن الشىء الثابت الذى لا شك فيه فى كل هذا الاختلاف والتناقض هو أن العرب — كغيرهم من شعوب الانسانية — تفاءلوا خيرا بالجانب الأيمن وتشاءموا شرا بالجانب الأيسر . بل هذا هو سبب تسميتهم نفسها ، فاليمين واليمنى من اليمن والبركة ، ومنه بلاد اليمن السعيدة وهى عن يمين القبلة فى الكعبة . والشمال سموه الشؤمى والمشأمة من الشؤم ، ومنه بلاد الشام لأنها عن مشأمة القبلة ، ويبدو أن العرب أو بعضهم تشاءموا بها لخوفهم من الدولة البيزنطية القوية . فاذا كانوا قد سموا الجانب الشمال يسارا أو أيسر — وكان الصحيح أن يسموه أعسر ، بدليل استعمالهم للأعسر للرجل الذى يعمل بشماله — فما هذه الا ظاهرة نجدها فى مختلف اللغات اذ تسمى الشىء المشئوم اسما متيمنا رجاء أن تزيل التسمية شؤمه ، ومنها تسمية العرب القدماء للملدوغ الذى لدغته الحية باسم

السليم ، والصحراء التى لا ماء فيها والتى قل أن ينجو من يسلكها باسم المفازة ، وتسميتنا الحديثة للكوب الفارغ باسم المليان رجاء ألا يفرغ كوبنا من الخير أبدا . وسبب هذا التيمن الانسانى العام بالجانب اليمين والتشاؤم بالجانب الشمال هو بالطبع أن اليد اليمنى — فى معظم الناس — أقوى وأمهر فى أداء الأعمال من اليد اليسرى أو العسرى . ونفس الاقتران بين اليمين والتيمن وبين الشمال والتشاؤم موجود فى اللغات اللاتينية وفى كلمتين دخلتا الانجليزية من اللاتينية .

فاذا عدنا بعد هذا الاستطراد الى قول زهير « جرت سنحا » ، فهل قال هذا متيمنا بتلك الظباء أو متشائما ؟ لا نستطيع أن نعتمد على قولهم ان أهل نجد يتيمنون بالسانح ، وقد كان زهير من أهل نجد ، لأنهم يضيفون أن النجدى قد يستعمل لغة الحجازى فيتشاءم به ، ويوردون أمثلة شعرية على ذلك . والحق أننا فى كل هذا الاختلاف لا نستطيع أن نعتمد الا على سياق الشعر نفسه . والواضح لنا أن زهيرا تيمن بتلك الظباء السانحة ، ولا ندرى لماذا قال الشنتمرى انه تشاءم بها ، فبقية البيت تحمل أملا قويا فى أن يكون هذا البعاد سريع الانكشاف ، كالسحاب الذى تحمله ريح الشمال وسرعان ما ينقشع . ومعنى هذا أن زهيرا حدث له انقلاب آخر عجيب بين بيته السابع وبيته الثامن . فهو فى البيت السابع كان يفكر تفكيرا حزينا فى أهل محبوبته الذين رحلوا رحيلا بعيدا ، والذين تفصله عنهم مسافات شاسعة تجرى فيها الظباء . لكنه ينعم النظر فى هذه الظباء ليرى كيف تجرى ويتخذ منها فألا بالخير أو الشر . يا لسعد حظه ! انها تجرى سنحا ، وهذه بشارة الخير . استمرى اذن أيتها الظباء ذات الفأل السعيد واقطعى الوادى بسلام الى حيث تقصدين ، فأنت لا تدلين على الهجر والبعاد كما كنت أعتقد

بل تحملين بشارة الخير واليمن ، وانى لأعتقد أن هذه النوى ستنكشف سريعا ويعقبها لقاء جديد . ثم يزيد أمله فيسأل فى شوق : متى هـذا اللقاء ؟ هكذا نرى كيف غلبته الذكرى القوية فأنسته أن هذه المحبوبة قد هجرته منذ زمان ، فيخيل اليه لحظة أنها لم تهجره الا بالأمس القريب فيأمل فى اللقاء القريب ، وهى حيلة تلعبها علينا ذاكرتنا اذ تشتد بنا عاطفة الحنين قبل أن نفيق منها . والذى ساعد ذاكرته على هذا الخداع هو أن حالته النفسية الأصلية هى حالة مرح واستبشار ، فهو فى هذا البيت الثامن يمزج مزجا بارعا بين حنين الذكرى الى الماضى الذى ولى وبين أمل الحاضر الذى يغلبه بسعادته واستبشاره .

لكنه فى بيته التاسع يفيق من هذه الذكرى الواهمة والأمل المخادع، فينتبه الى حقيقة أمره الراهن ، ويوطن نفسه للتخلص من تلك الذكرى، ويمهد فى الوقت نفسه تمهيدا صادقا لا تكلف فيه لقرب انتهائه من فن النسيب . فهو فى هذا البيت يعتذر لهذا الانتهاء ، ويدفع عن نفسه تهمة الخيانة وسرعة النسيان . فيقول انه قد طالبها طويلا ، لكن اللقاء لم يقدر لهما ، فهل يلومه أحد اذا اجتهد فى تناسى هذا الحب والتغلب على ذكراه والانصراف عنه الى مشاغله الجديدة ؟ هل خانها حين كانت علاقته بها قائمة متصلة ؟ بل قد أخلص فى حبها وألح فى طلابها ، أما الآن وقد انتهى هذا كله ، فهل يلام اذا انصرف عن ذكراها الى متـع أخرى ؟ أليس كل شىء فى حياتنا الى انتهاء مهما يطل زمنه ؟ لكن لاحظ أنه لا يقدم هذا الاعتذار والدفاع الى غيره ، وانما يقدمه الى نفسه ، الأمر الذى يدلنا على أن ضميره لا يزال يؤنبه بعض الشىء ، لأنه برغم اعتذاره هذا يدرك فى صميمه أنه قد نسيها — أولم ينس مجـرد إسمها ؟ — ووجد ملهاة كاملة فى أخريات . ولكن كم من الشباب

الفائر الحيوية يستطيع الثبات على العهد القديم والاخلاص للذكرى الغابرة ؟ كم عدد المحبين العذريين بين الشبان ؟ أولا نلجأ نحن أيضا الى مثل هذا الدفاع عن النفس ـــ بيننا وبين أنفسنا ـــ حين نذكر فجأة صداقة قديمة كنا قد نسيناها تماما ، فنعجب لهذا النسيان ونخزى منـــه ؟ .

أما وقد وطن نفسه على حسم هذه الذكرى ، فانه يأبى الا أن يودعها الوداع الأخير بأبياته الثلاثة التالية ، العاشر والحادى عشر والثانى عشر ، فيرسم لمحبوبته السابقة صورة مليحة بهية ، يجمع فيها بين هذه التشبيهات الثلاث بالمها والدر والظباء فى آن معا . وهـــذه أبيات تحتاج لكى تقدرها حق قدرها الى أن تنظر فيها بنظرة من سمعوها فى عصرها أول ما نظمت ، حين كانت هذه التصويرات لا تزال ظريفة فتية لم تبتذلها بعد كثرة الاستعمال . فالحقيقة المؤسفة هى أن هذه الصور فى افرادها وتركيبها قد لاكها الشعراء الذين لا عدد لهم من بعد حتى لم تعد تحمل الى آذاننا الا رنة الكذب والسقم والافتعال . ولكن ابذل جهدك وأنت تستمع الى نظم زهير لها فى أن تنسى هذه الرنة المكتسبة وفى أن تلتقط من هـــذا النظم نبرته الصادقة كما سمعها أول من تلقوه . اذ ذاك ستجد له بهجة وظرفا وامتـــاعا . فلتلاحظ أن ما تفعـــله هـــذه الأبيات الثلاثة هو أنها تضع فى البيت الأول منها لغزا أو أحجية أو « فزورة » : كيف تجمع هذه الفتاة بين شبه المها والدر والظباء فى آن واحد ، وكيف تشبه كلا من الثلاثة الى درجة أن ثلاثتها تتنازع فيها فكل يقول بل هى تشبهنى ؟ هذه هى الفزورة التى يضعها زهير فى البيت الأول ويحلها فى البيتين التاليين . ولاحظ أيضا أنه يعتقد أن فزورته ماهرة شاطرة ، ولا شك أن مستمعيه الأوائل

اعتقدوا هذا أيضا . فان بدت لنا الآن بسيطة ساذجة بل مضحكة فى سذاجتها فهذا مثال آخر لوجوب اقبالنا على الشعر القديم بنظرة أهله . فليكن ضحكك رحيما متعاطفا لا ساخرا متعاليا . فاذا كنت الآن لا تشعر الا بالسأم حين تسمع فزورتنا العصرية الحديثة : « الست قاعدة فى سرايتها ودموعها نازلة على جتتها ـــ الشمعة ! » ، فتذكر كيف بهرتك أول ما سمعتها فى صباك ورحت ترددها على أقرانك وتختبر ذكاءهم فى حلها .

لكن زهيرا بنظمه لهذه الصورة الجميلة فى هذه الأحجية «الماهرة» قد أتم واجبه لذكرى محبوبته القديمة وأتم واجبه لفن النسيب الافتتاحى ، وأرضى فى نفس الوقت عاطفته الصادقة الحنين التى ثارت به مع الذكرى ، فله الآن أن يحسم هذه الذكرى . ولجوؤه الى هذا التصوير الفكه لما يثور بين المها والدر والظباء من التنازع الظريف الذى هو أقرب الى اللعب والمداعبة ، هذا اللجوء فى ذاته يدل على أن تلك الذكرى قد خفت الآن وزالت مرارتها ولم تبق منها الا لمحاتها السعيدة الباسمة . فله الآن أن ينتهى منها وينصرف عنها الى شىء آخر . ولكن كيف يفعل زهير ذلك ؟ هنا نصل الى أكبر خلافنا مع التفسير القديم لالتئام القصيدة وحسن تخلصها . فلو أن زهيرا أقبل على فنه الجديد اقبالا مباشرا ، كما فعل الحادرة ، لقنعنا به ، ولفهمنا من تصويره المداعب فى الأبيات الثلاثة الماضية ايذانا كافيا باتتهاء فن النسيب . لكنه يدفع ضريبة التقليد الشعرى المستحكم ، ويأتينا ببيته الثالث عشر الذى لا نرى له ضرورة البتة ، بل نراه على العكس يضعف التأثير الذى تركه فينا الى الآن ، فيأمر نفسه بأن يصرم حبلها ، ويشتد فى هذا الأمر فيأتى بالفعل على صيغة التفعيل لا مجرد الفعل ،

ويبرر تصريحه هذا بحجتين لانرى لهما داعيا ، واحداهما كانت تغنى عن الأخرى على أى حال فوجودهما معا يشككنا فى كلتيهما . فيقول أولا انها هى التى قد بدأت بتصريم المودة (متناسيا هنا ، كما يفعل غيره من شعراء الجاهلية ، انها ان تكن فعلت ذلك فقد فعلته مضطرة ، فأهلها هم الذين قرروا الرحيل ، وهى لا تستطيع أن تبقى بعدهم ، الحقيقة التى شرحناها آنفا) ، ويقول ثانيا أن شواغله قد شغلته عن لقــائها ! .

وهو سيصرم حبلها بركوب ناقته والانطلاق بها ، كما سنرى فى بيته القادم . من هذا يرى القارىء أن ما كان القدماء يشترطونه من التئام أجزاء القصيدة ، ويعجبون به ويرونه دليلا على حسن التخلص وبراعة التحيل ، لا يحقق فى نظرنا وحدة القصيدة بل يضعفها ، ونحن اذا كنا نرى فى القصيدة وحدة حيوية نحاول تفهمها واستجلاءها فليست هذه الوحدة « بسبب » حسن التخلص ، بل هى « برغم » حسن التخلص . وهكذا نرى مرة أخرى هذه الظاهرة العجيبة : ان ما بلغنا من الشعر الجاهلى ، وان يكن أقدم عصور الشعر العربى التى نعرفها ، كان قد تم خضوعه لتقاليد محكمة قاسية ، قل من الشعراء من تجرأ على الخروج عليها ، واضطر معظمهم الى طاعتها حتى حين لا يحتاجون اليها ، وحين تضعف اضعافا محققا من أثرهم الفنى . وهى ظاهرة ستزداد استفحالا فى العصور التالية ، وتسبب أضرارا وبيلة للكثرة الغالبة من بين الكم العظيم الذى يتكون منه تراثنا الشعرى ، وتضاعف من حاجته الى التغيير الجذرى ، كما شرحنا تفصيلا فى كتابنا الماضى .

لكن دعنا نرجع الى نسيب زهير لنتخذ منه مجالا نبدى فيه رأينا

فى هذه المسألة الشائكة ، مسألة موقف الجاهليين من المرأة . محاولين أن نمحص الحقيقة الهادئة التى تشهد بها مئات القصائد والمقطوعات ، وأن ننقذها من تطرف المتطرفين فى كلا الجانبين المتناقضين . فالفريق الأول رسم للجاهليين صورة مبالغة الشناعة ، نسبوا فيها اليهم أنهم لا ينظرون الى المرأة الا نظرة شهوانية غليظة ، بل حيوانية منحطة ، لا تهتم بها الا من حيث أنها أداة للمتعة الجنسية الصرف ، واستشهدوا لرأيهم هذا بعدد من الأشعار التى لا شك فى شهوانيتها وفى حيوانيتها . ثم قام الفريق الثانى كرد فعل على تطرف هؤلاء ، لكنه تطرف فى رد فعله الى الجانب النقيض ، فأخذ أنصاره يرسمون لشعور الجاهليين نحو المرأة صورة غاية فى الرقة والتهذيب ، واندفع بعضهم الى اثبات المثالية والروحانية لهم ، حتى استكشف بعضهم للحب العذرى — الاسلامى المحض — شواهد وسوابق فى الشعر الجاهلى . وهـذا الفريق أيضا استشهد لرأيه بعدد من الأشعار التى لا شـك فى رقتها وتهذيبها ، بل فى مثاليتها وروحانيتها ان شئت .

وأنت تستطيع بالطبع أن تثبت أى رأى اذا قصرت نظرتك على الشواهد التى تؤيده ، وأهملت الشواهد التى تعارضه ، ولم تحاول أن تتبين نسبة هذه الى هذه . وقد رأينا فى قصيدة الحادرة مثالا للغزل الرقيق المهذب ، وسنرى فى فصل قادم مثالا للغزل الشهوانى الماجن (وان كانت حدود النشر لن تسمح لنا بأن نروى نماذج أشد منـه شهوانية وأكثر وقوعا فى الدعارة الصريحة) . لكن لا هذا ولا هـذا يمثل أغلب الغزل الجاهلى ، بل أغلبه يمثله نسيب زهير الذى درسناه فى صفحاتنا هذه . وهو غزل فيه رقة وصدق حنين ، لكنه بعيد بعـدا كبيرا عن أن يسمى مثاليا أو روحانيا ، أو أفلاطونيا أو عذريا . فأصحابه

لم يعرفوا الاخلاص لمحبوبة واحدة يبقون على حبها طول حياتهم ، بل ينتقلون منها الى غيرها من النساء بغير صعوبة ولا تباطؤ ، وهم أنفسهم يصرحون بهذا ويعتذرون له بمختلف الأعذار ، بل منهم من يفخر به ويراه دليلا على رجولته . وأصحاب هذا الغزل على رقتهم فى خطاب المرأة لا ينظرون اليها نظرة اعلاء واحترام ، بل يأخذونها حقيقة مسلما بها أنها من جنس منحط بطبيعته عن جنسهم ، وأنها ليست أضعف منهم جسما فحسب ، بل هى أيضا أضعف عقلا وخلقا ، وأكثر غدرا وخيانة . فلا تصدق ما تقرأه فى بعض الكتب من أن الجاهليين أو كثيرين منهم نظروا الى المرأة نظرة عالية ، فقد نظر اليها معظمهم نظرة منخفضة ، وان رقوا لها وحنوا عليها .

صحيح أنهم فى المدة التى تدوم فيها علاقتهم بالمرأة يشعرون نحوها بكثير من الحنان ، ولا يسقط معظمهم فى الغلظة التى ينسبها اليهم أصحاب الرأى الأول ، ويعبرون عن عواطف رقيقة واضحة الصدق . لكن عواطفهم هذه ، ككل عواطفهم جميعا ، كانت سريعة الانقلاب ، وعلاقتهم بالمرأة كان يهددها أهون عارض ، فسرعان ما يصرمون الحبل، وهم أحيانا يصرمونه بقسوة بالغة لا يتحرجون من وصفها ، وسرعان ما يحملون أنفسهم على التناسى ، وسرعان ما يعقب التناسى بالنسيان التام ، فينصرفون بكليتهم الى علاقات جديدة ، وتظل القصة تتكرر طول حياتهم .

نحن اذن نرى فى حبهم ما نراه فى سائر تجاربهم من عنف الاقبال وعنف الاعراض وسرعة التقلب ، فلنعد الى زهير لنرى مصداق هذا . هو فى بيته الثالث عشر قد أعلن أن لديه شاغلا آخر شغله عن تلك

المحبوبة ، وانه لذلك سيحسم أمرها بالاقبال على هذا الشاغل الجديد الذى سينجيه منها ومن ذكراها . وهذا الشاغل الجديد هو ناقته . أفلا ننتظر منه أن يخصص لناقته اذن بضعة أبيات ؟ لكن كل ما يعطينا فى وصف هذه الناقة هو بيت واحد فقط !

١٤ — بآرِزَةِ الفَقارةِ لم يَخُنْها   قِطافٌ فى الرِّكاب ولا خِلاء

يقول : صرم حبلها وتسل عنها بناقة آرزة الفقارة ، وهى الدانية بعضها من بعض ، أى أنها مجتمعة ملتئمة مدمجة الخلق وذاك أشد لها . والفعل أرز كنزل أرزا وأروزا اجتمع ودنا بعضه من بعض ، والفقارة مفرد فقار ، وهى أجزاء السلسلة الفقرية فى الظهر . لم يخنها= لم تصب بأحد هذين العيبين فيقصر بها . القطاف = مقاربة الخطو وضيقه . الخلاء = أن تحرن الناقة فتبرك ولا تبرح . الركاب = الابل ، لا مفرد لها من لفظها بل مفردها راحلة .

معنى البيت اذن أن ناقته لا هى من الابل البليدة الضعيفة المتقاربة الخطو فى مشيها ، ولا هى من الابل الشديدة العنف والحران التى تعصى صاحبها فتبرك وترفض القيام . بل هى تجمع النشاط والحدة الى الطاعة والامتثال لأمر راكبها . وهو لاشك وصف جميل ، لكن هل يبرر هذا البيت الواحد « حسن تخلصه » من النسيب ؟ نعتقد أن الحق الآن قد صحصح ، وهو أن وحدة القصيدة ، حين تكون لها وحدة ، لا تلتمس فى أمثال هذه الحيل التى رأى فيها القدماء وسيلة الشاعر الوحيدة لربط قصيدته واحداث الالتئام فيها ، بل تلتمس فى تعمق نفسية الشاعر نفسه وفهم حيويته المتوفرة النشيطة العجلة التى لاتطيق أن تستقر طويلا على حالة واحدة ، والتى تندفع فى تطلبها النهم لتجارب

الحياة فتحاول أن تحيط بأكبر عدد ممكن من هذه التجارب ، قبل أن تولى هذه الحياة الفانية . فلننظر الآن كيف ينتقل زهير من هذا البيت الواحد بحيلة أخرى فيشبه الناقة بالظليم ، ليصفه فى بيتين اثنين .

١٥ — كأنّ الرَّحْلَ منها فوق صَعْلٍ من الظُّلْمانِ جُؤْجُؤُه هَواء

شبه الناقة فى سرعتها بالظليم ، فكأن رحلها فوقه . صعل = ظليم صغير الراس دقيق العنق . الظلمان = جمع ظليم ، جؤجؤه هواء = صدره خال كأنه لا قلب له ، وانما أراد أنه ليس له عقل (والأدب القديم يستعمل القلب للعقل) ، وكذلك الظليم هو أبدا كأنه مجنون . فيقول : كأن بناقته هوجا لنشاطها (لكن أليس هذا مخالفا لما ادعى لها فى البيت الماضى ؟) . ويحتمل أن يريد بقوله جؤجؤه هواء أنه فزع مذعور فكأنه لا قلب له لشدة ذعره واذا ذعر كان أسرع له (وهذا أيضا وان صور سرعته لا ينسجم مع ما ادعى لناقته فى البيت السابق) .

١٦ — أَصَكَّ مُصَلَّمِ الأذنين أَجْنَى له بالسِىِّ تَنُّومٌ وآء

أصك = من الصكك وهو تقارب العرقوبين واصطكاكهما ، وانما يكون ذلك اذا مشى ، أما اذا عدا فليس كذلك (ولكن أليس زهير يصف ظليما مشرعا فى العدو لا ماشيا ؟) مصلم الأذنين = مقطوعها من أصولهما ، وبذلك توصف النعام . أجنى = أدرك وحان أن يجنى . السى = اسم أرض (ولعل أصلها من سية القوس وهى ما عطف من طرفيها ، فتكون أرضا منحنية شديدة التقعير) . التنوم = شجر شرحناه فى شعر علقمة . الآء = ثمر السرح ، جمع آءة (والسرح شجر ضخم مرتفع له ظل كبير يستظلون به ، بل هو من النباتات القليلة فى

الصحراء العربية التى تستحق أن تسمى شجرا ، ولكن ليس له ثمر يأكله الناس ، وقل أن تأكله الابل) .

واضح أن هذين البيتين هما أيضا لا يغنيان فتيلا ، وأن زهيرا أخذهما بمعانيهما ومعظم ألفاظهما من شعر علقمة ، مختصرا بقوله « جؤجؤه هواء » تلك الصور البديعة المفصلة التى أعطاها علقمة فى تصوير العدو المفزوع لظليمه ، ومحولا أسك الى أصك ، اللهم الا اذا كان هذا من تحريف الرواة ، ومستبدلا بالحنظل آء ، وان يكن هذا أيضا حسن التصوير لما للظليم من ذوق غريب فى الطعام ، فالناس لا يسيغونه ، والابل نفسها قل أن تأكله . لكن لا يزال لعلقمة فضل السبق ، وزهير لم يضف اليه شيئا .

لكن ما مغزى كل هذا الانتقال من نسيب الى ناقة الى ظليم الى غيره ؟ أليس واضحا أن زهيرا يبحث فى مختلف تجاربه ويتلمس فى احداها موضوعا يثير اهتمامه الحقيقى ويستحوذ على عاطفة قوية صادقة تعطيه مجالا للخلق الشعرى ؟ لكنه لسبب ما لم يجدها فى الناقة، ولم يجدها فى الظليم ، ومن يدرى لعله بعد أن نظم فى الظليم بيتيه هذين اتضح له أنه لن يستطيع أن يزيد على ما قاله علقمة شيئا ، بل لن يستطيع أن يقارب ابداعه الفائق ، واتضح له أنه فى البيتين نفسيهما كان عالة على علقمة ، فانصرف عن اتمام قصة الظليم ، وزهير ليس ممن يحبون أن يكتفوا بتكرار ما قاله الآخرون ، بل من أجود ميزاته الفنية أنه يحاول دائما أن يأتى بجديد ، وأن يطرق الموضوع من زاوية مختلفة ، وهى ميزة ستزداد اتضاحا لنا فى هذه القصيدة وفى قصيدة ثانية سندرسها له فى فصل قادم .

قد يكون فى هذه الأبيات تفكك وتشتت هدف ، لكن هى نفسها تزيدنا بصرا بهذا البدوى الجاهلى فى طبيعته الزئبقية ، وتفتيشه الفائر الذى لا يهدأ عن تجارب فى الحياة تهزه بحيويتها وتثير فيه أعنف نشاطه . وأخيرا بعد التفتيش وجد زهير ضالته ، لحسن حظه وحسن حظنا العظيم ، فعثر الآن على موضوع سيثيره أقوى اثارة ، ويمكنه من آن ينظم فيه عددا من أروع الأبيات وأكثرها حركة وأعنفها حيوية ، وهو قصة حمار الوحش ، التى سيخصص لها أبياته الخمسة عشر القادمة .

وقصة حمار الوحش موضوع أغرم الجاهليون بتناوله ، وجاء عدد منهم فيه بطائفة من أجمل شعرهم ، وبلغ به لبيد احدى قممه فى معلقته . وهى قصة متعددة الفصول ، مختلفة النهاية بين خاتمة حزينة يصرع فيها حمار الوحش وأناثه على يد الصياد ، وسعيدة ينجو فيها أو لا يعرض له صياد أصلا . وفى فصل قادم سنعرض هذه القصة عرضا وافيا ، لكننا هنا نقتصر على الفصول التى سيتناولها زهير منها ، وهى فصول أربعة :

الفصل الأول : موسم الربيع . الحمار الوحشى يحيا حياة سعيدة مع أتناه ينعمان فيها بالمرعى الوفير .

الفصل الثانى : مجىء الصيف وجفاف المياه . حمار الوحش يضطر الى ترك المكان للبحث عن ماء جديد .

الفصل الثالث : الحمار يفتش عن الماء هنا وهناك ، مرغما أتناه على العدو معه ، ومحافظا عليها حتى لا تهرب منه .

الفصل الرابع : الحمار يعثر أخيرا على مكان غزير الماء ، ويرده هو وأتناه ، وينعمان مرة أخرى برغد الحياة .

من هذا نرى أن زهيرا أبى أن يختم قصته بخاتمة حزينة ، كما يفعل بعض الشعراء ، لأن الحزن لا يوافقه فى حالته العاطفية الراهنة . كما نرى أنه جعل للحمار أتانا أى أنثى واحدة ، وهو نفس ما فعله لبيد فى معلقته ، وخلاف ما يفعله الآخرون ، الذين يجعلون للحمار عددا من الأتن ، لأن الحمار حيوان « متعدد الزوجات » ، وليس مثل الظليم . وسنرى بعد قليل لماذا أفرد زهير لحماره أنثى واحدة .

١٧ — أذلك أم شَتِيمُ الوجه جَأْبٌ عليه من عَقِيقَتِه عِفاء

أذلك الظليم الذى وصفته تشبهه ناقتى فى سرعتها ، أم حمار شتيم الوجه أى كريه الوجه ، جأب أى غليظ جاف . والعقيقة = شعر الحمار الذى ولد به ، وشعر كل مولود من الناس والبهائم . والعفاء = يقول ثعلب انه صغار الوبر وصغار الريش ، وانه هنا شعر الحمار الذى ولد به وهو عليه ، ويقول القاموس انه الشعر الطويل الوافى ، ويقول الشنتمرى انه الشعر والوبر . والشنتمرى يشرح الشطر بأن يقول : « انما وصفه بهذا لأنه حين بدأ فى السمن اذا خرج من الربيع وجاء الصيف انجرد من عفائه وأسقط وبر حوله (أى سنته الماضية) باتتهاء سمنه ، وأراد بالعقيقة ذلك الوبر الحولى ولم يرد العقيقة بعينها لأنه مسن غير فتى كما وصفه آخرا » .

لكننا نرى أن زهيرا قصد العقيقة بعينها ، وهى كما رأينا الشعر الذى ولد به ، وليس فى آخر القصة ما يدل على أنه عنى حمارا مسنا ، بل نعتقد أنه عنى حمارا فتيا فى أول بلوغه . وعلى شرحنا هذا تكون « من » بدلية لا تجريدية ، ويكون العفاء هو الشعر العادى كما يقول الشنتمرى نفسه ، أو الشعر الطويل الواقى كما يقول القاموس ،

ولا يكون شعره للذى ولد به كما يقول ثعلب ، ويبدو أن ثعلب خلط بين العقيقة والعفاء .

ولهذا النقاش اللغوى أهمية فنية كبيرة ، لأنه اذا صح تفسيرنا كان زهير يصف الحمار فى مرحلة فريدة شائقة،حين بلغ نضجه للمرة الأولى، وسقط عنه نهائيا شعره الذى ولد به واستبدل به شعرا عاديا سيسقط كل سنة ، وهذا دليل اكتمال ذكورته . فهذا الحمار يحس للمرة الأولى بذلك الاحساس الغريب الذى يهيجه ويحميه ويدفعه الى طلب الاناث . وبهذا يكون زهير قد تناول قصة الحمار الوحشى من زاوية خاصة تجعل لها جمالا طريفا ولا تجعلها مجرد تكرار لما نظمه عشرات الشعراء القدامى .

١٨ — أَقَبُّ كصدرِ أسمرَ ذى كُعوبٍ　　له من كلِّ مُلْمِعَةٍ إباء

اقب = ضامر البطن دقيق الخصر (وهذا يعزز رأينا فى أنه فتى لم يسمن بعد) . أسمر ذى كعوب = الرمح ، شبه به الحمار فى الضمور . ملمعة = أتان حامل قد أشرقت ضروعها باللبن (فهى تلمع لامتلائها واشتدادها) .

هذا الحمار الفتى حين دفعته غريزته الجديدة أخذ يطلب أتانا ، لكنه لسوء حظه ، أو لقلة خبرته ، كان يأتى أتنا قد تم حملها ، فهى ترفضه وتطرده عنها . وسنفهم مما يلى أنه عثر فى النهاية على أتان قبلته، دون أن يذكر الشاعر لنا ذلك ، وباقى القصة ستدور عليه ومعه الأتان .

١٩ — تَربَّعَ صارةً حتّى إذا ما　　فَنَى الدُّحْلانُ عنه والإضاء

تربع صارة = أقام فى هذا المكان زمن الربيع . الدحلان = جمع

دحل (بفتح الدال) وهى البئر الجيدة الموضع من الكلأ . الاضاء = جمع أضاة وهى الغدير .

بهذه الجملة القصيرة « تربع صارة » يكتفى زهير فى سرد الفصل الأول من القصة ، فى حين يطيل آخرون فى أبيات عدة . كما أنه يكتفى بباقى البيت فى تصوير مجىء الصيف واشتداد الحر وجفاف المياه . لأنه كما سنرى يريد أن يركز وصفه على الفصل الثالث الذى يصور فيه عدو الحمار ويجد فى تصويره منبجسا قويا لعنفه وحيويته .

٢٠ — تَرفَّعَ للقَنانِ وكلِّ فجٍّ   طَباهُ الرَّعْىُ منه والخَلاء

ترفع للقنان = ارتفع لهذا الجبل . الفج = الطريق الواسع بين جبلين ، وهو مخصب أبدا . طباه = دعاه . الرعى = ما يرعى من الكلأ . الخلاء = خلوه من الناس .

بدأ زهير فصله الثالث بفعل قوى يدل بصيغته على عنف الجهد الذى بذله الحمار فى صعود الجبل باحثا عن ماء جديد . ويزيد من حدة هذا الفعل « ترفع » تكراره للايقاع والجرس اللذين بدأ بهما بيته الماضى « تربع » ، وفى هذا توكيد للحدة وانفجار النشاط . هذا الحمار لذكائه يقصد أجدر الأمكنة بأن يكون فيهما ماء وكلأ ، وهى الطرق الواسعة بين جبلين يحجزان فيها المياه ، لكنه لسوء حظه أو لقلة خبرته برغم ذكائه ، لم يوفق فى محاولاته الأولى ، فوجد تلك الفجاج قد جفت ، ولعله قد تأخر فى نشدان الماء ، أو لعله اذا وجدها غنية بالماء اذا بالناس قد سبقوه اليها ، وهو لا يطلب مكانا به ماء ورعى فحسب ، بل من الضرورى أن يكون خاليا من الناس ، ومنذ قول زهير « ترفع » سنرى الأبيات تتعاقب تعاقبا سريعا مجهدا .

٢١ — فأَوْردها حِياضَ صُنَيْبِعاتٍ فألْفاهُنَّ ليس بهنّ ماء

الضمير فى الفعل اوردها يعود على اتانه التى يسوقها معه فى بحثه عن الماء ، أشار اليها الشاعر دون أن يذكرها من قبل اعتمادا على معرفة سامعه بحياة الحمار الوحشى ، أو كما يقول الشنتمرى « اورد الحمار الأتان ، فأضمرها ولم يجر لها ذكر لأن ذكره الحمار يدل عليها ، اذ كان لا يكاد يخلو منها . فهو فى بحثه عن ماء جديد يكون وسط كلأ جيد ويكون بعيدا عن الناس ، ساق أمامه اتانه كما يسوق الراعى ناقته الى الحياض فى هذه الأرض « صنيبعات » . وزهير لا يعنى حياضا حقيقية بناها الناس وانما عنى مناقع الماء الطبيعية ، لكنه من شدة تمثله للحمار كراع يسوق ناقته امامه ليوردها الماء قال « حياض » . هكذا نرى زهيرا يجعل لهذا الحمار اتانا واحدة ، والسبب قد اتضح الآن ولا شك ، وهو أنه يصف حمارا أول ما بلغ وصار يستطيع الزواج ، فيبدأ فى استخلاص أنثى واحدة ، وفيما بعد حين يزداد قوة وخبرة ستتبعها اناث أخريات . ولكنه فيما يبدو سعيد الآن قانع بتلك الواحدة التى ظفر بها بعد محاولات كثيرة خائبة.

لكن لماذا يقول زهير ان الحمار حين ورد بأتانه مناقع صنيبعات لم يجد بها ماء ؟ هذه اشارة الى أن هذا الحمار الفتى لم يتعلم بعد كل ما يمكنه أن يتعلمه عن موارد الماء . ولكن لها فى نفس الوقت وظيفة فنية جيدة ، فلو وجد الحمار الماء فى أولى محاولاته لانتهى هذا الفصل الذى يريد زهير أن ينظم فيه بضعة أبيات ينفجر فيها بحيويته هو ونشاطه ! وهذا الاخفاق يكسب القصة مزيدا من التشويق ، لأننا سنتتبع الحمار باهتمام أكبر لنرى هل ينجح بعد أو لا ينجح . أضف

الى ذلك كله أن الحمار نفسه يزداد فزعه وغضبه كلما أخفق فيزداد عدوه شدة وجهدا ، ويزداد الشاعر معه حيوية ونشاطا . والآن أعد النظر فى الفعلين اللذين يحتويهما هذا البيت ، وضمهما الى الفعلين اللذين بدأ بهما البيتان السابقان ، وتأمل فى توالى هذه الأفعال الأربعة « تربع — ترفع — فأوردها — فألفاهن) . لترى كيف تتعاون الأفعال الأربعة فى تواليها السريع على بث الحيوية والنشاط فى الأبيات ، ثم أجد الاستماع الى ايقاعها لترى تنويعه ، فالفعلان الأول والثانى جاءا على صيغة تفعل وتوصلا الى شدتهما بتشديد عين الفعل ، والفعلان الثالث والرابع جاءا على وزن أفعل وتوصلا الى عنفهما بالهمزة القاطعة التى يبدأ بها كلاهما . ثم انظر كيف يبلغ نظمه أقصى حدته وعنفه فى البيت التالى :

٢٢ — فشجَّ بها الأماعِزَ فهى تَهْوِى هُوِيَّ الدَّلْوِ أسلمَها الرِّشاء

لما لم يجد الحمار بصنيبعات ماء زاد ذعره وجن جنونه ، فشج بها الأماعز شجا ، والأماعز جمع أمعز ومعزاء المكان الغليظ الكثير الحصى . فهو يندفع بأتانه اندفاعا شديدا الى تلك الأراضى الصخرية حتى يكاد يفلقها ويشقها ، وتذكر أنه كان من قبل يبحث عن الماء فى الأماكن المرتفعة ، فلما لم يجده فيها دفع الأتان أمامه بعنف وأسقطها بقسوة الى الأراضى المنخفضة ، فقوله « شج بها » يصور ما يسبب لجسمه وجسم الأتان من الكدم والايذاء فى اندفاعه المحموم . ثم يشبه سقوطها المفاجىء من أعلى الى أسفل بسقوط الدلو الممتلئة بالماء اذا انقطع حبلها فهوت الى البئر . اما قول الشارحين القديمين ان شج هنا معناها صعد وان هوى معناها أسرع فناشىء عن عدم انتباه الى الحركة التى يصورها زهير بتشبيهه والتى تلى ما وصفه سابقا من ارتفاع الى الجبال .

لكن زهيرا لا يصور الحركة فحسب بل يحكيها حكاية صوتية ، نلاحظ عنف الفعل « شج » بجيمه المشددة ، ونلاحظ تتابع الهاء والياء والواو فى قوله « فهى تهوى هوى » يحكى بها انقطاع النفس من الهبوط المفاجىء ، كما يحدث لنا اذا ركبنا أرجوحة فى حركتها الهابطة ، أو مصعدا كهربائيا يهبط فجأة .

٢٣ — فليس لَحاقُه كلحاقِ إلْفٍ ولا كنَجائها منه نَجَاء

الالف الصاحب . يصف زهير هنا محاولة الأتان فى كل هذا العدو أن تهرب من الحمار ، ولحاقه بها واصراره على الاحتفاظ بها لنفسه . فهى تفر منه فرارا لا مثيل له فى سرعته وتصميمه على الهرب ، وهو يلاحقها ملاحقة لم يحدث نظيرها من صاحب يلاحق صاحبه . كلاهما اذن باذل أقصى جهده ، مسرع أكبر اسراع يستطيعه . والوظيفة الفنية لهذا البيت فى القصة هى انه يزيد من تشوقنا الى تتبعها وتلهفنا على معرفة ما سيحدث ، مما يسميه الانجليز suspence ، أى الانتظار المتوتر الأعصاب لما سيتلو من الأحداث . فنحن فى هذا البيت لا نعرف من سيفوز فى هذا الصراع ، لأن كلا منهما يسرع اسراعا خارقا لم يسبق له مثيل .

لكن للبيت مغزى آخر أعمق ، ندركه حين نستجمع ماقاله الشعراء الآخرون فى نفس القصة ، وهو ان هذه الأتان تتصرف تصرفا غبيا جدا فى محاولتها الهرب من الحمار ، فهو انما يريد أن يعثر لها على ماء ومرعى جديد لن تحيا بدونه . صحيح ان هذه الأتان لم تطل عشرتها بعد مع هذا الحمار ، فهذا اول موسم لها معه ، ولذلك لم تألفه بعد تمام الألفة . لكن الشعراء الجاهليين عموما يصورون الأتن بأنها

غبية قصيرة النظر لا تفهم ما ينفعها وما يضرها ، فهى تريد أن تبقى فى المكان القديم رغم نضوبه أو اشرافه على النضوب ، أما الحمار فهو وحده الحكيم البعيد النظر الذى يدرك حاجتها الى مورد جديد ، فهو لا يكترث بممانعتها السخيفة ويرغمها ارغاما قاسيا على ان تمضى معه ، وينفق كل جهده وحيلته فى منعها من الهرب فى أثناء الرحلة . ربما كان هذا يحدث حقا من الأتن ، لكننا نرى فى وصف الجاهليين لسلوكها تحيزا قويا منهم الى صف الحمار الذى تجمعهم به جامعة الذكورة ضد الاناث الغبيات ! فهم يريدون ان يقولوا ان الاناث يجب ان يرغمن ارغاما على ما فيه مصلحتهن . وسنرى أمثلة أخرى من هذا التحيز حين تنعم النظر فى الأبيات القادمة .

٢٤ — وإن مالا لوَعْثٍ خاذَمَتْهُ بأَلواحٍ مفاصِلُها ظِماء

الوعث = الرمل الذى تغيب فيه الأقدام . خاذمته = عارضته . الواح = عظام . ظماء = صلاب قليلة اللحم لا رهل فيها .

حين يخلصان فى سباقهما هذا من الأرض الصخرية الى رمل ناعم تغيب فيه الأقدام ، تعارضه الأتان بعظامها الصلبة ، أى تضربه بكتفيها ضربا قاسيا . ولكن نسأل : لم تفعل ذلك حين يصلان الى مكان رملى ناعم ؟ الجواب هو أنه هنا تتجلى مهارة الحمار الزائدة وتفوقه على اتانه فى العدو . فماداما يجريان على أرض صلبة فهى تستطيع أن تباريه ، لكن انتظر حتى يقدما الى أرض رملية تغيب فيها الأقدام ، حينئذ يتجلى لك أيهما أمهر فى اقتلاع أقدامه من الرمل والاستمرار فى العدو السريع ! فهذا مثل سباق الحواجز الذى يحتاج الى جهد وتدبير زائدين .

يؤيد فهمنا هذا ما نقرأه فى أيام العرب عن فرس كريمة لبسطام ابن قيس (من أعظم فرسان الجاهلية) ، أنها كانت اذا أجدت (أى جرت فى الأرض الجدد وهى الأرض الغليظة المستوية) لم يتعلق بها شىء من خيلهم ، فاذا أوعثت كادوا يلحقونها . فماذا تفعل تلك الأتان حين لا تستطيع أن تباريه فى الوعث ؟ تلجأ الى مصادمته بعظامها ، والمغزى انها لا تستمر فى المباراة الشريفة المشروعة ، بل ترتكب «فاول» كما يفعل الغلام المغلوب حين يمسك بخناق زميله الذى سبقه فى الجرى ليعطله ، أو كما يفعل بعض لاعبى كرة القدم ! وزهير يريد أن يضحكنا على هذه الأتان التى تلجأ الى هذه الوسائل ، ويبين مرة أخرى انحيازه الى صف الحمار فى هذه المباراة الحامية .

٢٥ — يخِرُّ نَبيذُها عن حاجبَيْه فليس لوجهه منه غِطاء

الآن كادت المباراة تنتهى (وستنتهى بفوز الحمار — بالطبع !) ، لأن الأتان قد أخذ التعب يستولى عليها ، ولم تفلح حيلتها فى مصادمة صاحبها ، ولم تستطع ان تبتعد عنه كما كانت تفعل ، فهو الآن خلفها مباشرة ، حتى ان نبيذها أى ما تنبذه بحوافرها من الغبار يضربه فى حاجبى عينيه ثم يسقط عنهما الى الأرض . فوجهه اذن قريب كل القرب من حوافرها ، ولعلها هنا تستعمل حيلتها الأخيرة فتكثر من اثارة الغبار فى وجه الحمار حتى تعميه عن تعقبها (كما يفعل بعض الصبيان أيضا !) لكن كل هذا لا ينفع ، فهو لا يبالى بشىء من هذا ، وهو يتحمل كل ما تسببه له من الأذى والعناء حتى يدفع هذه الأنثى الغبية الى الماء .

٢٦ — يفضّله إذا اجتهدا عليه تمامُ السنِّ منه والذَّكاء

عليه = على الوعث الذى صارا اليه . تمام السن = انه أتم منهـا سنا ، أى سقطت كل أسنانه التى ولد بها واستكمل أسنانه الدائمة ، وهذا دليل على دخوله عصر شبابه ، لا على أنه مسن بمعنى كبير السن كما يعتقد الشرح القديم . ومن هنا نفهم انه اختار أتانا أصغر منه سنا ، ولعلها كل ما استطاع أن يغلب عليه فى موسمه الأول من تمام الذكورة ، والذكاء فى الاستعمال القديم ليس نباهة المخ كما نستعمله الآن ، بل هو حدة النفس وعنفها .

وبهذا البيت ينتهى الفصل الثالث ، وعليك ان تقرأه بزهو شديد من أجل الحمار وفخر قوى بانتصاره فى هذه المباراة ، كما تسمع انصار الرياضة يتباهون بانتصـار فريقهم المختـار من أهـلاوى أو زملكاوى ! وزهير يسمح لنفسه هنا بأن يصرح بما كان يومىء اليه فى أبياته السابقة ، كأنه يقول ما أحمق هذه الأنثى اذ تعتقد أنهـا تستطيع أن تسبق سـيدها ! كيف تستطيع أن تسبقه حين يبذل كل منهما نهاية جهده فى العدو ، وحين يطول هذا العدو مدة كافية ، وتتعرض له عقبات قاسية الامتحان ، وذكرها قد بلغ عنفوان شبابه وتمام حدته النفسية ؟ أين هى منه ، أو « ايش جاب لجاب » كما نقول؟ وفى رواية ثعلب « اذا اجتهدت » ، فهو يغلبهـا مهمـا تبذل أقصى جهـدها .

وكلا الشنتمرى وثعلب يضعان هذا البيت بعد البيت القـادم ، ولكن من الواضح أن هذا خطأ فى الترتيب صدر من الرواة لا من الشاعر ، فهذا البيت يتم فصل العدو سعيا الى الماء ، أما البيت القادم فيبدأ الفصل الأخير الذى يصور الماء الجديد وسعادة الحمار فى بلوغه

والاستمتاع به مع اتناه . لكن قبل أن نبدأه يستحق منا فصل العدو ان نعيد قراءته والاستماع اليه لنرى ان زهيرا فى ذلك الفصل لا يصور عدو الحمار واتانه فحسب ، بل هو يعدو معهما فى أبياته المتعاقبة عدوا سريعا لاهثا منقطع النفس يؤديه بجرس حروفه وايقاع مقاطعه ويؤديه بالايقاع العام لبحر الوافر الذى نظمت فيه القصيدة . وفى هذا الفصل من قصة حمار الوحش يبلغ الوافر منتهى صلاحيته لتصوير الحركة السريعة اللاهثة ، ويتضح بأجلى صورة ما يتميز به من الخفة وكثرة الحركة . هذه الميزة تنشأ من كثرة المقاطع القصيرة فى تفعيلته « مفاعلتن » وزيادتها مقطعا على المقاطع الطويلة ، ففيها ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطعان طويلان ، وهى فى هذا تساوى تفعيلة بحر الكامل « متفاعلن » ؛ بل هى فى الحقيقة مقلوبها «علن متفا»، أما جميع التفاعيل العروضية الأخرى فتتكون اما من مقطع قصير واحد ومقطعين طويلين (فعولن وفاعلن) ، واما من مقطع قصير واحد وثلاثة مقاطع طويلة (مفاعيلن ومستفعلن وفاعلاتن ومفعولات) . والفرق بين الوافر والكامل أن الوافر أقصر ، لأن تفعيلته الثالثة تختزل من مفاعلتن الى مفاعلْ أو فعولن ، وهو ما يسمى القطف ، وهو اجتماع علة الحذف (اسقاط تن) مع زحاف العصب (اسكان الخامس المتحرك وهو حرف اللام) . وهذا الفرق وان كان يجعل الكامل أكثر حركات (ومن هنا تسميته بالكامل لأنه أكمل البحور حركات) ، فانه فى الوقت نفسه يجعل الوافر بمجرد اختزاله المذكور صالحا صلاحية خاصة لتصوير الحركة التى يدخلها عنف ومفاجأة وقفز . أعد اذن قراءة الأبيات السبعة الماضية واقفز فيها مع الشاعر فى قفزه الايقاعى النشيط مع حمار الوحش واتانه ، وحاول أن تتبع هذه الحركة بنفس التتبع

اللاهث المبهور الذى تتابع فيه تنقل الكرة بين أرجل اللاعبين فى مباراة تشهدها فى الملعب أو على شاشة السينما أو التلفزيون ، متذكرا أن زهيرا « المعقب الرياضى » يتحيز تحيزا واضحا ظريفا لأحد الفريقين المتباريين وينتظر منذ البدء انتصاره ويهلل لفوزه .

٢٧ — يغرّد بين خُرْمٍ مُفْضِياتٍ صَوافٍ لم تُكدِّرْها الدِّلاء

نجح الحمار فى بحثه ووصل الى الماء الجديد ، ونجح فى الاحتفاظ بأنثاه ولم يدعها تفلت منه . لكنه لم يصل الى قطعة ماء منفردة ، بل تكلل سعيه الطويل وجهده المضنى بوصوله الى مياه كثيرة يصفها زهير بأنها « خرم » أى غدران قد انخرم بعضها الى بعض فسال هذا فى هذا وسال هذا فى هذا . وهى « مفضيات » أى يفضى بعضها الى بعض ويتصل به . مجرد وفرتها اذن يروع العين ويسعد النفس (خصوصا اذا نظرت اليها بعين البدوى الذى يحرم الماء الكثير فى أغلب أوقاته) . لكنها ليست غزيرة فحسب بل هى صافية أيضا لم تكدرها دلاء الناس الذين يردون الماء يستقون منه . معنى هذا أن الحمار قد نجح أخيرا فى الوصول الى مياه أمينة فى موضع مقفر بعيد عن ازعاج البشر ، فهو يستطيع هنا أن يسعد ويرتع ويمرح دون خوف، والحمار يعلن عن نجاحه وفخره وسعادته بأن يطلق عقيرته بالصياح ويرفع به صوته عاليا . لكن انظر ماذا يسمى زهير صياحه هذا الذى نسميه نهيقا ونعده أنكر الأصوات ؟ انه يسميه تغريدا ! وليس بعد هذا دليل على تمام التعاطف بين زهير وحماره الأثير ، حتى انه تنتقل اليه عدوى طربه فيلذ له أن يستمع الى صياحه العالى الجهير ينفس به عن حيويته العنيفة الطاغية ويعلن به انتصاره على أنثاه الغبية العنيدة

ويفخر به بما وجد من ماء غزير متصل صاف أمين . ثم يستمر فى تصوير صياحه هذا فى البيت القادم .

٢٨ — كأنّ سَحيلَه فى كلّ فجرٍ   عــلى أَحْساءِ يمْؤُود دُعاء

السحيل : صوت الحمار ومنه سمى مسحلا (بكسر الميم وفتح الحاء) . ويمؤود : اسم موضع . هنا يقول الشنتمرى « شبه صــوت الحمار بصوت انسان يدعو صاحبه ويناديه ، وانما يريد أنه فى وقت هياجه ، فهو يدعو الأتن ويجاوب الحمر » . وهذا التفات جيد قل أن نجده فى الشروح القديمة الى المغزى الحقيقى للشعر . ونزيده شرحا فنقول : ان هذا الحمار الذى نجح فى العثور على مياه غزيرة يصيح بأعلى صوته يتحدى الحمير الأخرى محذرا اياها من أن تقترب من مياهه التى عثر عليها فصارت ملكا مخصصا له ولأنثاه التى حصل عليها (كما تفعل أجناس كثيرة من الحيوان والطير فى موسم الربيع موسم الانتاج) . ويدعو الاناث لينضم اليه عدد أكبر منها ، فهو الى الآن قد ظفر بأنثى واحدة ولكنه يشعر بعد فوزه فى مباراته معهــا ونجاحه فى العثور على هذا الماء انه قد « أثبت رجولته » وصار جديرا بأخريات قديرا على امتلاكهن ورعايتهن . ثم لاحظ قول زهير « فى كل فجر » ، وشرح ثعلب يروى أن أكثر ما يكون الحمار نهيقا فى السحر . تخيل اذن هذا المنظر الرائع الذى تثيره هذه الفقرة : الصحراء المترامية الساكنة وقد بدأ ضوء الفجر يشق ظلمتها ، وفجأة يتمزق سكونها بهذا الصياح العالى يستقبل به الحمار فجر اليوم الجديد منفسا به عن شدة حيويته معلنا فيه استعداده لبدء يوم جديد ملىء بالنشاط والتحدى والعراك ، حاثا به الاناث ومتحديا به الذكور (وبعضها سيقبل التحدى

فتشب معارك يصورها شعراء آخرون) . ثم تأمل أخيرا فى ظرف هذا التشبيه الذى شبه فيه زهير صوت الحمار بصوت رجل يصيح ويدعو آخرين ، لترى مرة أخرى تمام انسجامه مع الحمار الوحشى حتى كاد ينسى أنه حيوان ويدمجه فى بنى الانسان ، وان كان علينا أن نضيف أن صياح البدوى الهائج يبدو لآذاننا الحضرية قريبا من زمجرة الوحوش حقا .

٢٩ — فآضَ كأنّه رجلٌ سَلِيبٌ على عَلْياءَ ليس له رِداء

ان بقى فى صدرنا شك فى انسجام زهير مع الحمار ونظره اليه كأنه من البشر فهذا البيت يلغى كل شك . هذا الحمار قد « آض » أى رجع كأنه رجل « سليب » أى عريان ، واقف على « علياء » أى أرض مرتفعة لا يلبس على جسمه أى رداء . وهنا يقول الشنتمرى ان الشاعر لم يقصد الى الرداء وحده وانما اضطرته اليه القافية ، أى أنه يقصد غيره من الملابس ، والذى ينساه الشارح هنا أن البدو لفقرهم كانوا فى أغلب أحوالهم يكتفون بالقطعة الواحدة من الملابس ، فان كانت ثوبا يلبسونه على الجسد مباشرة كان بها (وهو الشعار) ، وان كانت رداء قديما يملكونه اكتفوا بوضعه على جسدهم واستغنوا به عن الشعار ، وقل أن يستطيعوا الجمع بين الشعار والدثار . لكن الشنتمرى ينسينا خطأه هذا ويحملنا على التجاوز عنه حين يستمر فيقول جملته الصائبة « وانما أراد أنه يطارد الأتن ويغار عليهن ويصاول الفحول دونهن ، فقد أضمره ذلك وطواه » . وقبل هذا شرح التشبيه بأن قال « وصفه بالاندماج والضمر وذكر أنه قد ألقى وبره الحولى فى آخر الصيف فكأنه رجل عريان لا ثوب عليه ولا رداء » . فى هذا

البيت اذن انتقال قافز من أول الربيع الى آخر الصيف . وقد أثبت الحمار فى هذه المدة تمام ذكورته واكتمال خبرته ، فطارد أتنا كثيرة وفاز بهن ، وانتصر على ذكور آخرين وغلبهم على الأتن بعد مصاولة وعراك ، وفى هذا كله كان دائم النشاط والعدو والقفز والمصارعة وقد تم ضمور جسمه واندماج خلقه وفتل عضلاته ، وقد سقط عنه شعره السنوى ولم ينبت له بعد شعر جديد ، وعرى جسمه من الشعر يزيد من اظهار متانة جسمه وفتله . ثم يلتقط له زهير هذه اللقطة البارعة وقد انتصب بجسمه الضامر المدمج فوق مكان مرتفع ، فى قوة وصحة وزهو واعتزاز ، فخيل الى زهير اذ يرقبه عن بعد أنه لا يرى حيوانا وحشيا بل يرى رجلا من البشر قد خلع ملابسه وانتصب عاريا فى الشمس والهواء . وهو ما كان يفعله البدو كثيرا ولا يزالون يفعلونه فى الصحراء الواسعة . أو قد يكون زهير عنى بقوله « سليب » رجلا قد سلب قطاع الطرق كل ما يملك حتى ملابسه فتركوه عاريا ، وهذا يقترن بقوله « دعاء » فى البيت الماضى ، فيكون دعاؤه صياحا يستنجد به . ثم يزيد زهير تصويره جلاء بتشبيه آخر فى بيته القادم .

٣٠ — كأنَّ بَرِيقَه بِرَقانُ سَحْلٍ جَلا عن مَتْنِه حُرُضٌ وماءُ

بلغ الحمار تمام صحته ومنتهى قوته وفتل عضلاته ، واشتد جلده على جسمه المدمج وسقط عنه شعره ، فصار يلمع فى أشعة الشمس ويبرق بريقا خاطفا للأبصار يدل على الصحة والقوة والنشاط . فيشبه زهير بريقه هذا ببريق سحل أى ثوب يمان أبيض قد غسل بالحرض والماء . فلننفق برهة تتأمل فيها الجوانب الكثيرة المشحونة لهذا التشبيه. فهذا الثوب يمان أى جيد النسج غالى الثمن ، وقد ذكرنا اختصاص

اليمانين بالصناعات الحاذقة وفخر العدنانيين بامتلاكهم هذه المصنوعات.
وهذا الثوب أبيض اللون ، وقد ذكرنا أيضا ندرة اللون الأبيض فى الصحراء وصعوبة الاحتفاظ به ناصعا نظيفا . وكأن زهيرا يتوقع منا هذه الملاحظة فهو يذكر لنا أن الثوب الذى يعنيه قد غسل بالحرض والماء فتم جلاؤه من كل اتساخ . والحرض سائل كانوا يصنعونه من بعض النبات ويغتسلون به للنظافة والصحة ، فقد كانوا يرونه نافعا للجرب والحكة جلاء منقيا مدرا للطمث كما تقرأ فى المعاجم . فلفظ الحرض يقترن فى أذهانهم كما ترى بالصحة والعافية وزوال المرض وتمام الشفاء بالاضافة الى النظافة . أما قوله انهم غسلوه أيضا بماء فليذكر القارىء ما قلناه من أنهم قل أن يستعملوا الماء فى الغسل لقلته وتفاسته . هكذا يتجلى لك أنه تشبيه بهيج تتكثف فيه المعانى وتشحن العواطف . فانظر الآن كيف يؤديه زهير بلفظ يبرق هو الآخر بريقا أخاذا . أنصت الى قوله « كأن بريقه برقان » ، وتأمل كيف تعمد أن يكرر نفس المادة اللغوية أولا فى المصدر العادى فعيل ثم فى مصدر فعلان الذى يحكى بصيغته الحركة ، وكرر هذين اللفظين « بريقه برقان » بضع مرات لتسمع كيف يحكى تتابع حروفها وتكرارها واختلاف مصدريها وسرعة توالى حركاتها تلك الصورة الخاطفة للأبصار .

٣١ — فليس بغافلٍ عنها مُضِيعٍ رَعِيَّتَه — إذا غَفَل الرِّعاء !

بهذا البيت يتم زهير قصته عن حمار الوحش ، وفيه يبلغ تمام تعاطفه مع الحمار ، بل ان انفعاله هنا لا يقتصر على « التعاطف » ، وانما يتعداه الى مرحلة أعلى ، مرحلة « التقمص » . فالضمير فى « عنها »

يعود الى الأتن التى نجح الحمار فى استخلاصها لنفسه واخضاعها لسيطرته دون الذكور الآخرين ، كما فهمنا من ثنايا أبياته السابقة . لهذا يجعلها زهير « رعية » للحمار ، لأنه يرعاها ويصرفها على حكمه ، كما يرعى الراعى قطعانه ويرعى الرجل حريمه ، لكن ما أمهر هذا الحمار فى حكم رعيته ! هو لا يغفل عنها ولا يضيعها ، أى يسيطر عليها سيطرة تامة ولا يسمح لها بالهرب منه ولا يمكنها من عقد علاقات مع ذكر آخر . هو يحرسها حراسة لا تغفل لشدة غيرته عليها وفطنته الى طبائعها وادراكه رغبتها فى خيانته مع آخرين لو ترك لها الفرصة . وهنا يضيف زهير غمزته النافذة فيقول « اذا غفل الرعاء ! » . فما مغزى هذه الكلمات الثلاث ؟ زهير يعرض ببعض الرجال الذين يغفلون عن زوجاتهم فيستطعن أن يخنهم مع رجال آخرين ! وهكذا نرى زهيرا فى تمام انسجامه مع الحمار الوحشى بل تقمصه له يفضله على كثير من البشر المغفلين ويعجب بل يزهو أقوى زهو بفطنته وانتباهه وشدة تسلطه على اناثه . فياليت كل الرجال يكونون مثله !

والآن ينتقل زهير من قصة الحمار الوحشى الى موضوعه الجديد ، وهو فخره بما يحياه من حياة اللهو والمتعة وشرب الخمر مع أصحابه من الشباب الكرام ذوى اليسار . وسينظم فى هذا الموضوع أربعة أبيات فقط ، لكن ما أكبر نشوتها وأقوى زهوها ، وما أحلى نغمها وأعذب موسيقيتها ، وما أشد طربها لحيوية الحياة وقدرتها على حمل هذا الطرب الى مستمعيها . ولكن كيف ينتقل زهير الى هذا الموضوع الجديد ؟ من المهم أن تلاحظ أنه ينتقل اليه مباشرة بدون تحيل على التخلص والربط ، وما حاجته الى هذا وهو قد بلغ الآن تمام نشاطه وحيويته فاستطاع انفعاله فى حد ذاته أن يحمله الى موضوعه الجديد

حملا طبيعيا منسجما يجلى الوحدة الحيوية التى نحاول تمحيصها فى هذا الفصل . هذه الوحدة التى ألفت بين أقسام قصيدته جميعها على تعددها واختلافها الظاهر ، هذه الوحدة التى تنبجس من روحه المسيطرة ، عاطفة النشوة بالحياة والاعتزاز بالشباب والتدفق بالحيوية والمرح . تلمست هذه العاطفة كل منفذ تستطيعه فى فن النسيب الحزين ، وأخذت تبحث حتى وجدت فى قصة الحمار الوحشى متدفقا قويا لها ، والآن تنفجر تمام الانفجار وتبلغ كمال التصريح فى هذه الأبيات الأربعة .

٣٢ — وقد أغدو على ثُبَةٍ كِرامٍ   نَشاوَى واجِدِين لما نشاء

الثبة = الجماعة من الناس . نشاوى=جمع نشوان وهو السكران، من النشوة ، واجدين لما نشاء = قادرين على ما نشاء من الطعام والشراب والطيب والغناء .

٣٣ — لهم راحٌ وراوُوقٌ ومِسْكٌ   تَعَلُّ بــه جُلودهمو وماء

الراح = الخمر ، سميت كذلك لارتياح صاحبها اليها والى الجود . الراووق = الاناء الذى يروقون فيه الخمر ويصفونها ، وقال الشنتمرى انها المصفى وهى خرقة تصفى بها الخمر (والأحسن أنه يعنى الاناء أى الناجود الذى شرحناه فى أبيات علقمة) . تعل = تدلك وتطيب بالمسك مرة بعد مرة ، وهو من العلل وهو الشرب الثانى ، خلاف النهل وهو الشرب الأول . ماء = يقول ثعلب انه الماء الذى تمزج به الخمرة .

٣٤ — يَجُرُّون البُرود وقد تمشَّتْ   حُمَيَّا الكأسِ فيهم والغِناء

البرود = ثياب موشية . تمشت فيهم = مشت فى مفاصلهم . حميا

الكأس = سورة الخمر وصدمتها فى الرأس (أو صالبها كما قال علقمة) . وقوله يجرون البرود أى يتبخترون فيها اذا عملت فيهم الخمر وأخذت منهم . وثعلب يؤخر هذا البيت بعد البيت القادم ، لكن موضعه الصحيح هنا كما روى الشنتمرى . وشرح ثعلب يقول « مشى صلابتها فى مفاصلهم » ، وهو تحريف واضح صحته « مشى صالبها » ، لا « مشت صدمتها » كما يعتقد مصحح طبعة دار الكتب .

٣٥ – تَمَشَّى بين قَتْلَى قد أُصيبت نفوسهمو ولم تُهْرَقْ دِماء

تتمشى الخمر بين سكارى قد صرعتهم فكأنهم قتلى . قد أصيبت نفوسهم = أذهبت الخمر عقولهم وقواهم فكأن نفوسهم مصابة . وفى ثعلب « أمشى » وهو تحريف واضح . وفى ثعلب « ولم تقطر دماء » .

هذه الأبيات الأربعة التى وضعها زهير فى وسط قصيدته بالضبط ، يسبقها واحد وثلاثون بيتا ويليها واحد وثلاثون بيتا ، هى فى صميمها واسطة العقد فى الهمزية كلها . تحتوى على عاطفتها الرئيسية ، وتعطى المفتاح لفهم حالتها النفسية المسيطرة ، وتشع حيويتها على ما سبقها وما تلاها من الموضوعات . وهى فى نظرنا السبب الحقيقى العميق الذى دفعه الى نظم القصيدة حتى ينفس عن هذه العاطفة الزاخرة . فان كان القدماء يقولون انه نظم القصيدة بسبب موضوع الهجاء الذى سيلى هذه الأبيات ، فما نحسب هذا الموضوع الا مجرد المناسبة التى انتهزها زهير ليتدفق بهذه القصيدة ، أو الشرارة التى أوقدت لهيبه الكامن . فلننعم فيها النظر .

هو فى أول هذه الأبيات يذهب فى الصباح الباكر الى رفاقه ليشاركهم المتعة والبهجة . وهو يصفهم بأنهم « ثبة كرام » . وهو يعنى بالثبة هنا

ما نعنيه فى مصر بـ « الشلة » ويسميه السودانيون « الجوقة » ، وهم الزمرة المصطفاة من الأصحاب الذين يطلعهم على أخص أسراره ويزاملهم فى اللهو والمسرات . ولكن ممن تتكون « شلته » هذه ؟ هى مكونة من « الكرام » وحدهم ، من ذوى النسب العريق والمجد الأصيل وذوى الأريحية والجود ، لا يصاحب الرعاع وسفلة الناس . ثم يصفهم بهذه الكلمة الواحدة التى تكشف انفعال القصيدة كلها : « نشاوى » . فالنشوة مطلبهم الأعظم . والنشوة صفتهم العليا ، والنشوة ميزة هذه القصيدة الأولى . وهم أغنياء ، وهم ينفقون غناهم ولا يكنزونه على مسراتهم ولذائذهم ، يحصلون منها على كل ما يشاءون ، مما عدده الشرح القديم من طعام وشراب وطيب وغناء ، ومما لم يعدده وذكره الشعراء الآخرون تفصيلا ، لكن زهيرا يفضل فى موقفه هذا أن يجمله بهذه العبارة العامة « واجدين لما نشاء » ، ويجد فى ابهامها المتعمد تنفيسا أقوى عما تتضمنه من دعوى عريضة كاسحة تشمل كل شىء تتوق اليه النفس . وفى انصاتك لهذا البيت تأمل فى ملاءمة الوافر بضرباته المتدافعة لهذه الأريحية المتراقصة المتدفقة مع دفقات الشباب وحيويته . ولاحظ أن الجناس الرائع بين « نشاوى » و « نشاء » قد جاء طبيعيا رشيقا لا تكلف فيه فضاعف الموسيقية المطربة من ناحية وزاد من ابراز التراقص والخيلاء من ناحية أخرى .

وفى بيته الثانى يعود فيخصص بعض تلك النعم التى ينعمون بها . هؤلاء الفتية الأحرار الذين يجمعون بين رفعة النسب ونشوة الشباب ويسار الحال وسخاء الانفاق ، عندهم الخمر الجيدة التى يهش لها شاربها ويرتاح والتى تثير منه أريحيته القوية . وعندهم اناء الزجاج

النفيس الذى يصفقون فيه الخمر ويصفونها ويرقبون تلألؤها الوضاء . وعندهم المسك يدلكون به جلودهم ويطيبونها المرة بعد المرة . وعندهم أخيرا الماء . وما نحسبك الآن سترى فى ذكره الماء هبوطا anticlimax بعد ما قدمه من ذكر الأشياء النفيسة الغالية من راح وراووق ومسك ، بل نحن واثقون أنك ستدرك توا أن هذا الماء قد يكون أنفس منها جميعا ، حتى ليجدونها ولا يجدونه ، ويسرفون فى استعمالها ويقتصدون فيه . لكن « شلة » زهير يجدون من الماء أيضا كل ما يشاءون ، ويستعملونه بسخاء لا فى مزج الخمر فحسب كما يقول الشرح القديم ، بل يتبردون به ويغتسلون به ويغسلون به آنيتهم ويرشونه على الأرض من حولهم بدون حساب حتى يتم طيب المجلس ورقته ونقاؤه ورخاؤه .

ولعل القارىء قد لاحظ تردد فكرة أو « موتيف » الماء فى مختلف أقسام القصيدة . فماء المطر ينزل من السماء على الديار المهجورة للمحبوبة الراحلة . وبقر الوحش التى سكنت تلك الديار تمرح فيه وترتع وتشيم بروقه وتتقبل رشه على حواجبها . حتى ماء البحر الملح يستخرج منه الدر الذى يشبه ملاحة محبوبته وصفاء جلدها. وحمار الوحش لا يندفع مع أتناه فى عدوهما السريع المجهد الا بحثا عن الماء فى كل مكان ، الى أن يعثر منه على غدران يسيل بعضها فى بعض ويفضى بعضها الى بعض ، غدران صافية لم يكدرها ورود الناس واستقاؤهم . وجسم هذا الحمار يبرق فى تمام صحته واندماجه كالثوب اليمانى الأبيض الذى قد غسل بالحرض والماء حتى تم جلاؤه . والآن هذا زهير نفسه هو ورفاقه « العترات » يجدون كل ما يشاءون من الماء . فالماء يترقرق فى كل ما تقدم من الأقسام ، يظهر ويختفى ويظهر ، تيارا متدفقا من الحيوية

ينبثق حينا فوق سطح الأرض ثم يجرى فى باطنها ثم يصعد مرة أخرى ، لكنه يمدها بنهر متصل من الخصب والنشاط والمرح والاستبشار .

وما نظن القارىء بحاجة الى أن نلفته الى ما فى هذا البيت من جناس مطرب بين « راح » و « راووق » ، ونفس حرف الراء بجرسه الخاص المكرر الممدود بمدة الألف يضاعف من شعور الأريحية الغالب على الأبيات . ولكن نأتى الى ثالث هذه الأبيات لنرى نشوة الحياة تبلغ بهؤلاء الرفاق أقصاها فيهبون من جلستهم يتمايلون ويتخايلون فى ثيابهم الغالية الموشية يجرون على الأرض ذيولها الطويلة . وهذه كناية عما هم فيه من الخفض والغنى والأمن ودعة العيش ويسار الحال ، لأن أغنياء العرب كانوا يطيلون ثيابهم فى زمن السلم والخفض ويقصرونها فى الاستعداد للحرب والمشقات . وقد دب فى عروقهم دبيب الخمر وتغلغلت سورتها فى مستدق أعصابهم وصعدت صدمتها الى رؤوسهم ، ثم ضاعف من أثرها ما يسمعون من الغناء المطرب من القينات الجميلات يعزفن على آلاتهن الشجية . استمع الآن الى ما يشيع فى البيت كله من زهو قوى حتى لنكاد نرى بعيوننا رفاق زهير وقد نهضوا أمامنا يتبخترون على ضربات بحر الوافر .

أما آخر الأبيات ، وهو فيما نرى ملهم أبى نواس ببيته البديع ، وان جعل دبيب الخمر احياء لا قتلا :

فتمشّت فى مفاصلهم كتمشّى البرء فى السقم

فتأمل فيه ما يحدثه هذا التكرار الحصيف للفعل « تمشى » من موسيقية مضاعفة ومن تعبير زائد الارهاف والوخز عما أخذهم من حدة الانفعال . تكاد تلمس فى هذه الشين المشددة قشعريرة الخمر .

هذه الخمر التى بلغ فعلها بهم فى هذا البيت الأخير حد الصرع التام ، فكأنهم قتلى وان لم تر منهم دما مهراقا . وهذا أيضا معنى قد كرر فيما بعد حتى ابتذل ورخص ، ولكن حين تقرأه فى بيت زهير فحاول جهدك أن تستمع اليه حين كان لا يزال جديدا ظريفا يبدو لسامعيه رائعا عجيب البراعة . فلابد انهم فى بساطتهم المحببة قد أعجبوا كثيرا بظرفه وحذقه . ما أعجب هذا الشىء الذى يقتل الرجال دون أن يريق منهم قطرة دم واحدة !

لا فائدة من أن تقرأ هذه الأبيات قراءة صامتة تتبعها بعينيك ، بل لا فائدة من ان تقرأها وانت جالس فى مقعدك جلسة هادئة . انما السبيل الوحيدة الى تقديرها تقديرا صحيحا ان تهب أنت أيضا من مقعدك فتنشدها بزهو قوى ونشوة مستجيبة تتمايل فيها بجسمك مع ضربات الوافر ، مطيلا من حروف المد حين ترد فى آخر التفعيلة ، ومترنما فيها بصوتك ، ومطيلا الوقوف على أواخر المقاطع المقفلة حتى تعطى حروفها الساكنة أقصى قيمتها الجرسية ، وملاحظا تجاوب هذه الأجراس وتقابل تلك المدات . أعد مثلا قراءة البيت الأول — نعنى انشاده والتغنى فيه ! وقد لاحظنا الجناس الواضح بين « نشاوى » و « نشاء » . ولكن ليس هذا كل ما فيه . فتغن أولا بالتفعيلة الأولى « وقد أغدو » مطيـــلا من مدة الضمة برهة ، ثم تغن بالتفعيلة الثانية « على ثبتن » مرددا لرنين نون التنوين حتى تساوى فى الزمن مدة الواو ، وانظر اختلافهما وتقابلهما . ثم تغن بالتفعيلة الثالثة المقطوفة « كرامن » ولكن مطيلا من مدة الألف ضعف الزمن حتى تســـاوى طول التفعيلة الكاملة ، وطرب صوتك فى هذه المدة قدر ما تستطيع من التطريب ، وردد رنين نون التنوين وانظـــر مجاوبتها لتنوين

التفعيلة الثانية . ثم أدم رنين هذه النون فى آخر « كرامن » حتى يتصل برنين النون فى أول « نشاوى » منتجا رنينا رائعا قوى النشوة . ثم التفت الى تكرار المقطع « وا » فى آخر « نشاوى » وأول « واجدين » ، وأطل المدة فى ثانيهما . ثم انظر كيف يجاوبه المقطع الطويل فى آخر « لما » مطيلا أيضا لهذه الألف المحدودة . وانظر كيف يتكرر نفس المد مرة اخرى فى المقطع الأوسط من « نشاء » بنفس الطول .

كذلك فى تغنيك بالبيت الثانى من هذه الأبيات . لاحظ تبادل المدات فى آخر المقاطع المفتوحة ، ورنين نون التنوين التى تختم كل تفعيلة من التفاعيل الثلاث فى الشطر الأول : لهم راحن ننن ... وراووقن ننن ... ومسكن ننن ... ثم لاحظ رد المدات عليها فى تفاعيل الشطر الثانى بين ياء وواو والف — أى كل المدات المعروفة فى العربية : تعل بهى ىىى ... جلودهمو ووو ... وما اااو ... والآن نتركك لتتبع نفس المنهج فى التغنى بالبيتين الباقين ، ملاحظا فى البيت الثالث المدتين بالواو فى « يجرون البرود » وكيف تحكيان انسحاب الذيول الطويلة ، وكثرة المقاطع المقفلة فى باقى هذا البيت تحكى صدمة الخمر ، وملاحظا فى البيت الرابع عودته الى الاكثار من المدات يأتى منها بخمس مدات قبل المدة السادسة فى القافية ، وملاحظا فى البيتين معا ترديد جرس الشين فى الشينات الأربع ، وكيف يلتقط هذا الترديد جرس الشينين فى جناس البيت الأول « نشاوى — نشاء » ، ومتذكرا فى هذه الشينات الست ماقلناه فى تحليلنا لشطر الأعشى « شاو مشل شلول شلشل شول » من حكاية الشين لنشوة السكران وتلعثم لسانه فى مخارج الحروف .

وفى كل هذا التمحيص لدقائق الأداء الصوتى فى الأبيات الأربعة لا تنس ربطها بما تحمله من المضمون . فكل ماتسمعه فيها من الرنين ليس رنينا فارغا أجوف ، وكل ما تلاحظه من تقابل الايقاع وتجاوب النغم والتقاطه ليس مجرد محسنات لفظية وبرقشة سطحية ، بل ستجد فيها مصداقا لما ادعيناه فى تمهيد الكتاب وتأكيدا لما ضربنا له الأمثلة فى فصليه الأول والثانى من ان الوسائل اللفظية فى الشعر الصادق تأتى مرتبطة ارتباطا عضويا مع ما تحمل من تفكير وما تنقل من انفعال .

وأخيرا يأتى زهير الى الغرض الذى يقولون انه سبب نظمه للقصيدة ، وهو هجاء بنى حصن من عليم (بضم العين) من كلب . وقد تسأل : كيف يتفق فن الهجاء ، وهو القائم على الغضب والحقد والعداوة ، مع ما رأينا فى القصيدة الى الآن من سيطرة روح المرح والاستبشار ؟ ولكن انتظر تجد هجاءه من نوع خاص ، نوع شديد المرح والنكتة أقرب الى المزاح الحاد منه الى الغضب الجاد ، ملىء بالتهكم المضحك والسخرية اللاذعة . ثم تجده يتوزع بين تهديد المهجوين بالعقاب ، ومحاولة التلطف معهم ومخاطبة ضمائرهم ، ودعوتهم الى حكم يحكم بينه وبينهم فى هذه الخصومة ، الأمر الذى يؤكد انه لا يرغب فى أن تتطور هذه الخصومة الى حد العداوة الحقيقية .

ولنرو أولا قصة هذه الخصومة كما يرويها ثعلب والشنتمرى ، فان تأملنا فيها حرى بأن يهدينا الى سببين آخرين لهذه الموقف المصالح الذى يتخذه زهير من القوم الذين يهجوهم :

« كان زهير بن أبى سلمى وأبوه وولده فى (أى نازلين فى جوار) بنى عبد الله بن غطفان حلفاء لهم ... وكان أبو سلمى تزوج الى رجل من بنى سهم بن عوف بن سعد بن ذبيان يقال له الغدير ... فولدت له زهيرا

وأوسا . وولد لزهير من امرأة من بنى سحيم . وكان زهير يذكر فى شعره فعال بنى مرة وغطفان ، وكان سيدا فى الجاهلية كثير المال حليما ، وكان يعرف بالورع ... وكان رجل من بنى عبد الله بن غطفان أتى بنى عليم فنزل بهم فأكرموه وأحسنوا جواره وواسوه . وكان رجلا مولعا بالقمار ، فنهوه عنه ، فأبى الا المقامرة ، فقمر مرة فردوا عليه ، ثم قمر أخرى فردوا عليه ، ثم قمر الثالثة فلم يردوا عليه . فرحل من عندهم وشكا ما صنع به الى زهير . والعرب اذ ذاك يتقون الشعراء اتقاء شديدا . فقال يهجو عليما ... »

وهذه رواية ثعلب ، لكن رواية الشنتمرى تضيف تفصيلا آخر لا بد منه لفهم بعض الأبيات القادمة ، وهو « أن ذلك الرجل لما خلع من ماله (أى خسره كله فى المقامرة الأخيرة) رجاء أن يحوز الخصل (وهو السهم الغالب) رهن امرأته وابنه ، فكان الفوز عليه » . كما يقول الشنتمرى انه لما غلب « رحل من عندهم وانطلق الى قومه فزعم انهم أغاروا عليه . »

تأمل جيدا ما ترويه هذه القصة من ان الرجل « كان رجلا مولعا بالقمار » ، ورجل مثل هذا لابد أن يشتهر عنه هذا الادمان ، فحين عاد الى قبيلته صارخا معولا وادعى ان بنى عليم قد أغاروا عليه وسلبوا ماله وزوجته وابنه ، يبدو ان زهيرا لم يصدقه وشك فى الأمر . ونحن نرى من القصة مبلغ كذب هذا الرجل وافترائه على بنى عليم . فهم أولا حين نزل بهم أكرموه وأحسنوا جواره وواسوه . وهم ثانيا حين حمله ولعه بالقمار على ان يطلب اليهم ان يقامروه نهوه عن هذا فأبى الا المقامرة . ثم هم ردوا عليه ماله مرة ومرة بعد ان خسر فى كل

منهما ، فلا يستطيع أحد ان يلومهم اذا لم يردوا عليه ماله فى المرة الثالثة . ولما لجأ الى المقامرة بامرأته وولده لم يردوا عليه كذلك ، ولعلهم ارادوا ان يلقنوه درسا ، أو ان يتخلصوا من جيرة هذا الضيف البغيض . وكل هذا لم يعرفه زهير حين نظم قصيدته ، ولكن من الواضح أنه من خبرته بأخلاق هذا الرجل ومن استماعه الى دعاواه قد شك فى صدقه ، فهذا فيما يبدو لنا من الأسباب التى جعلته لا يتخذ من عليم موقفا عدائيا قاطعا .

والسبب الثانى تدركه حين تتبين ان زهيرا لم يكن ينتمى الى قبيلة الرجل ، بنى عبد الله بن غطفان ، فأصله من مزينة من فرع آخر مختلف تماما ، وهو فرع طابخة من الياس ، أما بنو عبد الله فمن فرع غطفان من قيس عيلان . ولكنه كان هو وولده وأبوه من قبله نازلين فى جوار عبد الله بن غطفان حلفاء لهم . وحتى حين تزوج أبوه من غطفان ، لم يتزوج من بنى عبد الله ، بل من قبيلة أخرى من ذبيان ابن غطفان . فليس بينه وبين عبد الله صلة نسب لا من جانب الأب ولا من جانب الأم ، بل كل صلته بهم صلة الجيرة والحلف . وهذا حرره من تعصب العصبية القبلية ، ومكنه من ان يرى الحقائق بنظرة اكثر موضوعية .

والحق ان معيشة زهير طول حياته بين قوم ليسوا هم قومه ذوى العصب ، كانت من أهم الأسباب التى مكنته من ان يعلو على العصبيات القبلية المتناحرة ، وان يرى فظاعة الحرب وجنايتها على الفريقين المتصارعين جميعا دون أن تشوه نظرته نعرة قبلية رعناء ، حتى وصل الى فلسفته السلمية السامية التى جلتها معلقته . فان كان يمدح

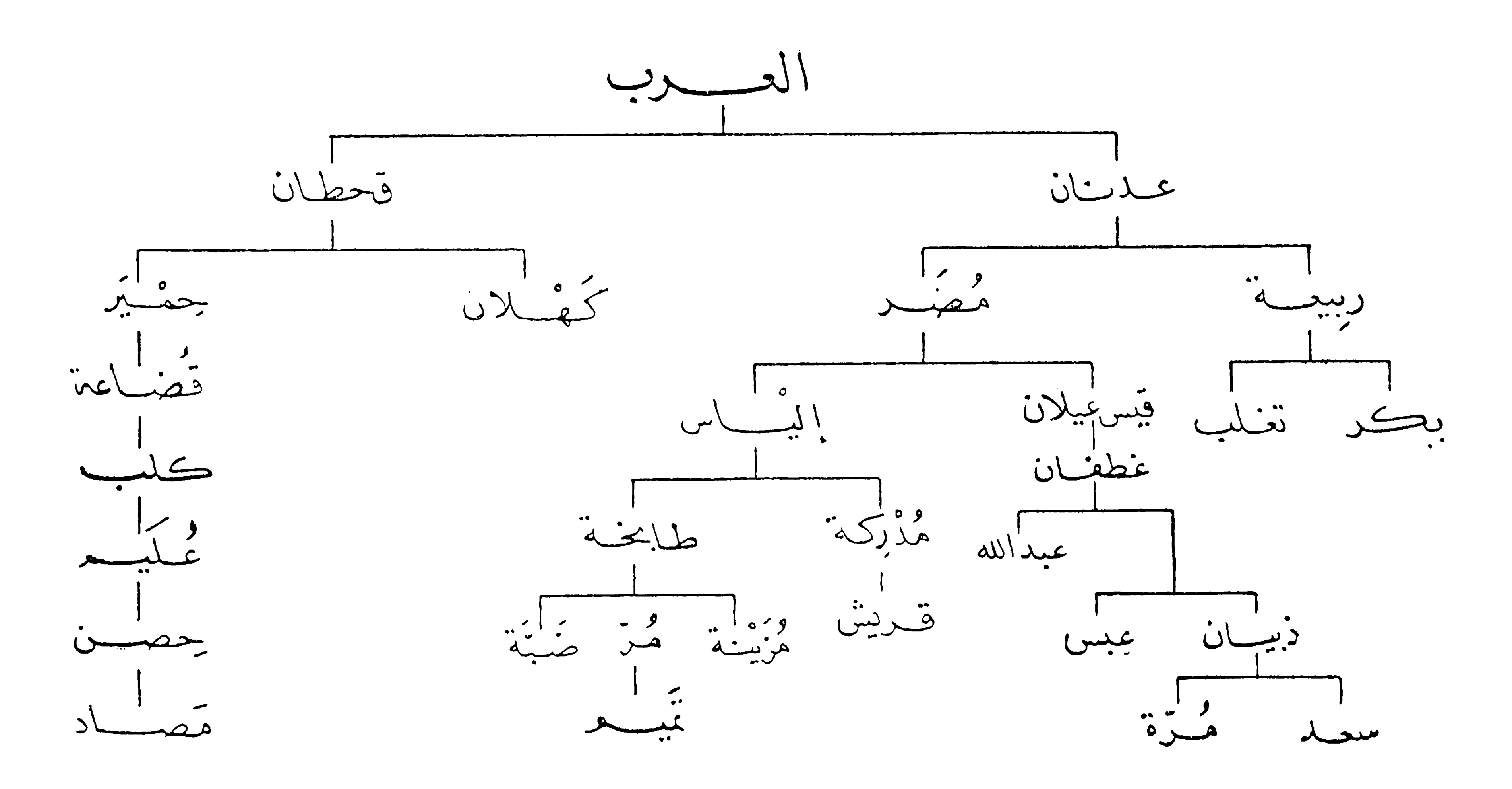
رجالا من بنى مرة (وهم قوم آخرون من ذبيان غير أخواله) ويمدح آخرين من غطفان ، فانما كان يمدحهم لاعجابه الصادق بجهدهم فى حقن الدماء بين عبس وذبيان واحلال السلام محل الحرب ، ولصفات أخرى جليلة رفيعة فى ممدوحيه سنبصرها حين ندرس فى فصل قادم قصيدة أخرى له .

ولعله يساعد القارىء على ادراك هذه الحقيقة أن نعطيه جدولا مبسطا بأهم انساب العرب ، يتبين فيه مكان زهير ومكان بنى عبد الله ومكان بنى عليم من هذه الأنساب . يجد القارىء هذا الجدول المبسط على الصفحة التالية .

ولنأت الآن الى أبيات هذا « الهجاء » . ولنلاحظ كيف ينتقل زهير مرة أخرى الى موضوعه الجديد بدون حاجة الى حسن تخلص أو تحيل .

٣٦ — وماأدرى ـ وسوف إخالُ أدرى أقومٌ آلُ حِصْنٍ أم نساء ؟

هو يبدأ هجاءه بنكتة بارعة لابد انها أضحكت سامعيه طويلا . وبنو حصن هم من بنى عليم ، ونكتته قائمة على تصنعه أنه قد تحير فى الأمر ولم ينته بعد الى رأى حاسم : أرجال هم أم نساء ؟ ولو رماهم مباشرة بأنهم نساء لكان هذا مجرد سباب ولضاع تهكمه الساخر . هو تارة ينظر اليهم فيجدهم فى الظاهر رجالا لهم هيئة الرجال ولحى الرجال . ولكنه ينظر فى أعمالهم من الغدر وقلة الوفاء فيراهم أقرب الى طبيعة النساء . ارجال هم اذن أم نساء ؟ أفتونى يا ناس فقد احترت واحتار دليلى ! وقوله « وسوف اخال أدرى » يزيد من لذع الاستهزاء ، فمعناه انه سيواصل البحث والتفتيش عن حقيقة أمرهم


العرب
عدنان
قحطان
ربيعة
مُضَر
كَهْلان
حِمْيَر
بكر
تغلب
قيس عيلان
إلياس
قُضاعة
غطفان
مُدْرِكة
طابخة
كلب
عبدالله
عُلَيم
ذبيان
عبس
قريش
مُزَيْنة
مُرّ
ضَبَّة
حِصن
سعد
مُرّة
تَميم
مَصاد

حتى يصل الى الخبر اليقين (وراهم وراهم لحد ما أعرف الحقيقة !) .

٣٧ — فان قالوا : النساءُ مُخَبَّآتٍ فحُقَّ لـكلِّ مُحْصَنةٍ هِداء !

يستمر هنا فى نفس النكتة ليستغلها الى أقصاها ، بل يزيدها لذعا حين يتصور انهم سيردون قائلين : بل نحن نساء ! معتذرين بهذا عن طبيعة الغدر فيهم (وهو عذر كاف فى رأى البدوى الجاهلى !) فيتصنع أنه يقبل عذرهم هذا بكل جد ، وانه ليس له اذن الا اشتراط واحد هو أن يزفوا اذن الى أزواج ، والهداء زفاف العروس الى زوجها . واضافته « مخبآت » الى ردهم المزعوم منصوبا على الحال يضاعف من أضحاك هذا المزاح ، فهو لا ينسب اليهم انهم سيقولون انهم نساء فقط ، بل سيؤكدون انهم النساء المخبآت المصونات ، لا النساء العاديات المبتذلات ! وهذا يضاعف بدوره من فكاهة رده ، اذ يقول اذا كان هذا كذلك فان كل محصنة ، وهى هنا المرأة البكر ، لابد ان تزوج من بعل وان تزف اليه ، لأن الزواج هو أفضل صون واحصان للبكر ، وبدون هذا لا تأمن عليها ولا تأمن منها ! فلو زف بنو حصن الى أزواج يحفظونهم ويلون أمورهم لما كان منهم هذا السلوك الطائش الأرعن (او ترانا كان ينبغى ان نقول : يحفظونهن ويلون أمورهن لما كان منهن الخ ... ؟)

لاحظ ان قوة هذه النكتة يضيع أكثرها على القارىء الحديث اذ يحتاج الى ان تشرح له ، فهو يحتاج الى ان يشرح له معنى محصنة فى هذا البيت ، ومعنى الهداء ، وهو يحتاج فى البيت السابق الى ان يدرك ان العرب القدماء استعملوا « القوم » للرجال فقط دون النساء ، لا كما نستعملها الآن للناس ذكورا وأناثا ونشتق منها كلمة

« القومية » . فالمقابلة بين « قوم » و « نساء » كانت أقوى بكثير وأسرع مبادرة الى اذهان العرب القدماء منها الآن ، ومن ذلك قوله تعالى « لا يسخر قوم من قوم عسى ان يكونوا خيرا منهم ولا نساء من نساء عسى أن يكن خيرا منهن » . ومن المعروف ان احتياج النكتة الى الشرح يفسدها او يضيع أقوى تأثيرها ، ولكن ابذل الآن جهدك بعد ان قرأت هذا الشرح فى ان تقبل على البيتين اقبال من سمعوهما أول ما نظما فى عصرهما وفهموهما فهما مباشرا أو بعد تفكير شخصى قاموا هم به بدون حاجة الى ان يشرحهما لهم شخص آخر . فان أنت اقبلت على البيتين هذا الاقبال اتضحت لك حقيقة أخرى : أنهما متعففان جدا اذا قورنا بما كان يصدر عن البدو فى تهاجيهم فى ذلك العصر وفى امتداد التقليد الجاهلى حتى بعد مجىء الاسلام . ويكفى ان تقرأ بعض ما كانوا يقولونه فى الهجاء ثم تقرأ ما سيقوله الفرزدق وجرير فى تهاجيهما فى العصر الأموى ليتضح لك ان زهيرا لم ينحدر الى درك الاسفاف والهجر الذى تردى فيه كثيرون آخرون . لسنا نعنى بهذا ان زهيرا لم يفحش فى شعره قط ، فان له فى ديوانه أبياتا رائية من ابذأ الهجاء ، لكنه فى سائر شعره عظيم التعفف ، وليس العجيب انه افحش فى بعض شعره ، بل العجيب انه فى حياته الطويلة المليئة بالأحداث الجسام بين القبائل احتفظ فى معظم شعره بالمستوى الرفيع الذى احتفظ به . وهذه ظاهرة قد يكون نماها فيه ما ذكرنا من معيشته بعيدا عن النعرة القبلية المباشرة ، لكن هذا التعليل لا يكفى ، بل لابد أن يكون هو بطبعه ذا خلق نبيل .

وبهذين البيتين الساخرين يكتفى زهير فى وخزه لبنى حصن . اما بعدهما فيخاطبهم خطابا جادا . فهم بالطبع لن يجيبوا هذا الجواب

المضحك الذى افترضه فى بيته الماضى ، وزهير لا ينتظر منهم أن يجيبوا مثل هذا الجواب ، بل ينتظر منهم ان يقولوا — أو يحاول ان يدفعهم الى ان يقولوا — بشمم وكبرياء انهم رجال كاملو الرجولة . فان كانوا كذلك حقا فواجبهم ان يسلكوا سلوك الرجال ذوى العزة والكبرياء ، لهذا يوجه اليهم الأبيات القادمة يخيرهم فيها بين حلول ثلاثة ، ويقرر ان سلوك الرجال ذوى الحسب لا يمكن ان يخرج على هذه الثلاثة :

٣٨ — فامّا أن يقولَ بنو مَصادٍ إليكم إننا قومٌ بَراء

٣٩ — وإما أن يقولوا قد وَفينا بذمتنا فعادتُنا الوفاء

٤٠ — وإما أن يقولوا قد أَبينا وشرٌّ مواطنِ الحسبِ الإباء

وبهذه الأبيات الثلاثة نبدأ مرحلة جديدة فى القصيدة تختلف بعض الشىء ، فزهير فيها يضبط ما سبق من مرحه ليجادل هؤلاء القوم جدالا جديا . لكن ما كان فيه من سعادة وبهجة وتفاؤل يترك أثره على هذا الجدال ، فهو لا يحتد فيه الى درجة الغضب والمعاداة . ويميل فيه ميلا قويا الى المسالمة ويبذل كل جهده فى العثور على أساس يتصالحون عليه . وهكذا يحتفظ لقصيدته بوحدتها الحيوية التى كانت تنهدم لو استولى عليه الغضب فعكر عليه ما كان فيه من الفرحة والرضى والاستبشار .

وبهذه الأبيات الثلاثة أيضا نأتى الى قسم من القصيدة ربما لا يكون له نفس المتعة الفنية التى وجدناها فى الأقسام السابقة ، لكن له أهميته التاريخية الكبيرة ، اذ يساعدنا على فهم الكثير من تقاليد الجاهليين ومواضعاتهم الاجتماعية ومحاولة بعضهم أن يهذبوها ويرتفعوا بها .

لذلك سنعدل فى دراسة هذا القسم من الطريقة الفنية الى الطريقة التاريخية الاجتماعية . وهنا سنجد الشروح القديمة شديدة التقصير ، فهى اما غامضة مبهمة مختزلة تحتاج الى كثير من التوضيح والتفصيل ، واما مخطئة تحتاج الى التصحيح . فالحق ان أولئك الشراح الذين تفصلهم عن العصر الجاهلى عشرات الأجيال ، والذين عاشوا فى بيئة ومجتمع مختلفين اختلافا كبيرا عما عاش فيه شعراء الجاهلية ، كانوا مفتقرين الى الحاسة التاريخية التى تنميها فى دارسينا المحدثين دراستهم العلمية الحديثة ، والمقدرة التخيلية التى تشحذها الدراسة المنهجية المقارنة فتمكن هؤلاء الدارسين من أن يحسنوا الارتداد بخيالهم الى عصر قديم فيدخلوا فى عقلية اصحابه وعواطفهم . لذلك سنقدم فيما يلى فهمنا لهذه الأبيات والأبيات التالية لها ، متخذين من الشروح القديمة نقطة البدء ، ومدخلين عليها ما نرى ضرورة ادخاله من تعديل أو استيفاء أو تصحيح ، وتاركين للقارىء المهتم أن يعود الى الشروح القديمة ليقارن ويختار ما يهديه اليه تفكيره الشخصى وعلمه بأحوال الجاهليين وأشعارهم .

تلك الحلول الثلاثة التى يعرضها زهير على بنى مصاد — وهم من بنى حصن ، والظاهر انهم العشيرة المباشرة من حصن التى نزل ذلك الرجل المقامر بجوارها — هى الآتية . أولها أن يعلنوا براءتهم مما ينسب اليهم هذا الرجل ويدينوه بالكذب . فقولهم « اليكم » معناه تنحوا عنا فلا سبيل لكم علينا فاننا براء مما وسمتمونا به من الغدر ومنع الحق . ومن هذا الحل الأول يتبين لنا ان زهيرا لا يصدق الرجل تماما ولا يطمئن الى ما ادعى ، وانه مستعد لقبول كلمة بنى مصاد اذا صرحوا بها . كما يبدو لنا من هذا ان بنى مصاد حتى ذلك الوقت قد رفضوا ان يردوا

على دعاوى الرجل ، ولعل ذلك كان احتقارا له واستعلاء عن ان ينزلوا الى درك محاجته ، كما قد يحدث منا اذا اتهمنا شخص بتهمة نرى انها احقر من ان نرد عليها ونرى ان الشخص احقر من ان نجادله . لكن زهيرا يريد منهم وقد اتهموا ودأب ذلك الرجل على ترويج دعاواه عليهم ان يعلنوا براءتهم حتى تنقطع الألسنة التى تخوض فيهم . وبهذا يبدى زهير حرصه على كرامة بنى مصاد وحسن سمعتهم .

والحل الثانى ان يعترفوا بأن الرجل قد سلب حقا وهو فى جوارهم ولكن يعلنوا استعدادهم لأن يردوا عليه ما سلب ، وبهذا يفون بذمتهم ، لأن ما سلبه الرجل يكون دينا عليهم وينبغى أن يفوا به بما أنه كان جارهم . وهذا الحل قائم على امكان ان يكون السالبون بعض نفر من صغارهم ، أو عشيرة أخرى من بنى حصن أو من بنى عليم عامة ، وهذا كان يحدث كثيرا ، فلا يحترم بعض عشائر القبيلة العهد الذى أعطاه على أنفسهم بعض عشائرها الأخرى (وسنرى لهذا مثلا فى فصلنا القادم) . لكن العشيرة التى أعطت العهد لا تقبل ما فعله صغارها ، أو ما فعلته عشيرة أخرى من نفس القبيلة ، فيفون هم لجارهم ما سلب ، لأنهم يعدون أنفسهم ، طبقا للتضامن القبلى ، مسئولين عما يرتكبه كل فرد منهم وكل فرد من العشائر الأخرى من نفس القبيلة .

والحل الثالث هو أن يقولوا نعم قد سلبناه كما يدعى ، وسنحتفظ بما سلبناه ونأبى ان نرده اليه ، فافعلوا ما شئتم . وهذا أيضا كان يحدث من كثير من البدو حين يغتصبون حقوق الغير ويتهضمون حقوق الجار ويفخرون بهذا الاغتصاب والتهضم ولا يرون فيه منقصة بل

يتخذونه دليلا على قوة بطشهم وتحديهم . ولهم فى هذا حوادث كثيرة واشعار تقدم ذكر بعضها فى فصلنا السادس . ولهذا يقــول زهير « فشر مواطن الحسب الاباء » ، ويعنى ان أقل ما ينبغى للقبيلة ذات الحسب حين تعتدى وتغتصب أن تصرح بفعلها هذا فى فخر واباء ، أما أن تسرق خلسة وتنكر ما فعلت فهذا ما لا يفعله الا اللئام الأخساء ، وزهير لا يريد لبنى مصاد أن يكونوا من هؤلاء . ومن قوله « شر » يتضح لك ان زهيرا فى صميمه لا يفضل هذا الحل ولا يرى فخرا فى الاغتصاب والادلال بالبطش والتحدى ، لكنه مضطر لأن يسلم بأن هذا قد تفعله القبيلة ذات الحسب ومع ذلك تحتفظ بحسبها ، اما ما دونه فجبن وخسة ونذالة تامة يجب أن يترفع عنها ذوو الأحساب .

من هذا يتجلى لنا مدى ارتفاع زهير ، حتى فى شبابه ، وقبل أن تنضج حكمته وفضيلته التى ستسطع بها معلقته والقصائد الأخرى التى نظمها فى كبره ، على المستوى الأخلاقى السائد فى عصره . ذلك ان الفهم الصحيح لهذه الأبيات ، والأبيات التى ستليها ، ليس أن نعتقد أنها تصوير لعادات الجاهليين كما يظن من يتسرون الأحكام ، بل هو أن ندرك أنها محاولة للارتفاع بهذه العادات الى مستوى أخلاقى لم يؤمن به الا القليلون ، ولم يحققه الا الأقلون . زهير هنا يحدد القيم ويعلن المثل التى ينبغى لذوى الفضل أن يحققوها . لذلك أعجب المسلمون به اعجابا عظيما ، وعلى رأسهم الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، لأنهم فى الحقيقة رأوا فيه ارهاصا بالمثل الرفيعة التى سيأتى الاسلام فيجاهد فى تعليمها العرب وحملهم على تحقيقها . كما أعجبوا بحصافة بيته القــادم ورأوا فيه تلخيصــا دقيقا لوسائل احقاق الحق وازهاق الباطل :

٤١ — فإنّ الحقَّ مَقطَعُه ثلاثٌ   يمينٌ أو نِفــارٌ أو جَلاء

هناك ثلاث وســائل يبين الحق باحــداها . اما يمين يقسمها المتهم فيقسم على انه برىء مما اتهم به ، وهذا الحل قائم على قبول الخصم لهذه اليمين واكتفائه بها . واما تنافر الخصمين — اذ لا يرضى أحدهما اليمين — الى حكم يتبين حججهما ويحكم بينهما . واما جلاء وهو أن ينكشف الأمر وينجلى وتعلم حقيقته فيقضى به لصاحبه دون يمين أو خصام . فاذا فكرنا فى هذا المقطع الثالث وجدنا أنه يتحقق باحــدى وسيلتين ، اما بأن تقوم بينة تثبت براءة المتهم ويقتنع بها الخصم دون حاجة الى تحاكم أو استحلاف ، واما باعتراف المتهم بصحة التهمــة ، سواء أتبع هذا رده ما اغتصب أم تبعه اباؤه أن يرده ، وفى هذه الحالة الأخيرة لا يكون سبيل لاحقاق الحق الا بالقسر الذى ينفذه الحاكم أو الحرب التى تشنها قبيلة الرجل المظلوم .

فاذا أنت تأملت فى هذه الحلول الثلاثة التى يقدمها زهير وفهمت دلالتها الحقيقية على أحوال العمر ، تبدى لك أن دلالتها عكسية ، نعنى أن العادة السائدة بين الجاهليين لم تكن أن يقبل أحد الخصمين يمين الآخر ، ولا أن يتراضيا على التحاكم الى حكم يقبلان حكمه ، ولا أن يرضى المتهم برد الحق المغصوب دون يمين أو خصام ، بل كانت العادة الجاهلية السائدة — ولهذا سميت حالتهم السائدة بالجاهلية — هى أن يصر المغتصب على الاحتفاظ بما اغتصب بغطرسة وحمية ، ويرى أن له الحق فى الاحتفاظ به بمجرد قوته وبأسه ، ويرى فى رد الحق الى صاحبه اذلالا له وانتقاصا من عزته وشممه . والا ما احتاج زهير الى أن ينظم ما نظم من أبيات ، وما احتاج الاسلام فيما بعد الى جهاده

الطويل المرير ضد أخلاقهم وعاداتهم وقيمهم ومقاييسهم القائمة على العصبية الرعناء والنعرة الباطشة والحمية حمية الجاهلية . كما يتبدى لك أن زهيرا فى صميمه يؤثر السلم ولا يريد الحرب الا أن يضطر اليها . قد قلنا فى تقديمنا لهذه القصيدة أن زهيرا الذى نظمها غير زهير الذى نظم معلقته المشهورة . لكن ها نحن أولاء محتاجون الى أن ندخل على قولنا ذاك بعض التعديل . فنقول ان زهيرا الشاب نفسه برغم شبابه وحدته ، وبرغم بيتيه اللاذعين ٣٦ و ٣٧ ، كان فى صميم تكوينه ومنذ بدئه مسالما رقيقا مؤثرا للتصالح والوفاق لا يرى فخرا فى السطو والاعتداء وسفك الدماء ، فهذه هى البذرة النفيسة التى ستنمو فيه كلما كبرت سنه ونضج عقله وزادت خبرته وتجربته بمآسى التقاليد الجاهلية وأذاها البليغ . وهذا يزداد اتضاحا فى بيته القادم الذى يحاول به أن يغرى بنى مصاد بالتصالح وأن يشفى ما قد يكون فى نفوسهم من احنة :

٤٢ — فذلكمو مقاطعُ كُلِّ حقٍّ ثلاثٌ كلُّهنَّ لكم شِفاء

على أنه لا يكتفى بهذا البيت فى محاولة التصالح والاسترضاء ، فيضيف اليه بيته القادم العجيب :

٤٣ — فلا مستكرَهون لما مَنعتم ولا مُعْطُون إلا أَن تشاءوا

فهنا يبلغ حدا من استرضاء الخصوم نكاد نستكثره على زهير نفسه ، لأنه يصرح فيه منذ الآن بأنه لن يلجأ الى حرب لاسترداد حق الرجل ان رفضوا أن يردوه . وتصريحه العجيب هذا لا يخرج تعليله فى نظرنا عن أحد تفسيرين ، وقد يحتاج الى كليهما . أنه كما قلنا غير مقتنع بادعاء ذلك الرجل الذى اشتهر بولعه بالقمار ، فهو يعتقد أنه

حتى اذا كان ادعاؤه صادقا فلا بد أنه ارتكب عملا كان ما حدث له جزاءه العادل . أو أنه يعنى أن لديه ثقة كاملة فى أنهم سيلبون رجاءه ويكونون عند حسن ظنه فيهم وثقته بخصالهم الكريمة ، فهو يقول هذا ليبتعث فيهم خلقهم النبيل ويثير الجانب الخير من نفوسهم ليغلبه على الجانب الشرير . فاذا كان هذا هدفه فما أروع ايمـانه بأن النفس البشرية على كثرة شرها لا تخلو من عنصر الخير ، وأن الملاينة والقول الحسن قد يستحث هذا الجانب الخير بما لا تفعله الشدة والاساءة . ان زهيرا بهذا يكون قد تفوق على الكثيرين منا ، نحن المسـلمين المعاصرين ، مع أن لدينا كتاب الله العظيم نقرأ فيه هذه الآية السامية : « ولا تستوى الحسنة ولا السيئة ادفع بالتى هى أحسن فاذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم » .

لكن حان لنا أن نضبط من اعجابنا بزهير قبل أن يبلغ حد الاسراف ويتجاوز الحقيقة ، فلا ننس أن زهيرا مهما يكن من سموه لم يكن اسلاميا ، وكان ابن بيئته وعصره الى درجة لا يستطيع بشر أن يتطهر منها اللهم الا أن يكون نبيا معصوما . ولا ندهش اذن اذا رأينا زهيرا فى بعض أبياته القادمة يعود الى التهديد واغلاظ القول ، لا لبنى مصاد أو بنى حصن وحدهم ، بل لبنى عليم جميعا ، فهكذا كان اعتقـاد الجاهليين بالمسئولية القبلية ، لم يأتهم بعد دين يبين لهم أن كل نفس بما كسبت رهينة ، وأن لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت ، وأن لا تزر وازرة وزر أخرى . لكنه قبل أن يأتى الى التهديد والاغلاظ يستمر فى مجادلتهم بالحسنى فى بضعة أبيات أخرى .

٤٤ — جِوارٌ شاهدٌ عَدْلٌ عليكم　　وسِيَّانِ الكَفالةُ والتَّلاء

٤٥ — بأىّ الجِيرتيْن أجزْتموه فلم يصلُحْ لـكم إلا الأداه

يقول : كان هذا الرجل جارا لكم ، وجواره بين مشهور ، فهــو شاهد عليكم انكم أصحابه ، يستوى فى هذا أن تكونوا أنتم قد تكفلتم بجيرته ، أو تكون هذه الجيرة قد أتليت عليكم أى حولت اليكم من آخرين . ومعنى هذا أن يكون قد نزل بآخرين فحولوه الى بنى حصن، وهو ما سموه التلاء أو الحوالة ، ومثله الحمالة ، أن تتحمل عن مغرم دينا لست ملزما به لكن تقبل حمله عنه حين يعجز عن أدائه . وكان اشراف العرب ذوو الأحساب الرفيعة يرون أن من واجبهم تحمل الحوالة والحمالة . وقيل التلاء أن يكتب الرجل على سهم « فلان جار فلان » ، ويدفعه الى آخــر دليلا على اجارته له ، فاذا أخذه هــذا وصار الى قبيلة أراهم ذلك السهم وجاز ولم يصبه أذى . زهير اذن يرد بهذين البيتين على حجة ربما يقدمها الخصوم ، وهى أن يقولوا : ان هذا الرجل لم يكن جارا أصليا لنا تكفينا بجبرته وانما أحيل الينا من آخرين . فيقول لهم : فى كلتا الحالتين يجب عليكم أن تؤدوا اليه حق الجيرة . أو أن يقولوا : ان هذا الرجل لم يكن جارنا ، لأنه وان نزل فى جوارنا فنحن لم نعطه جيرة ولم نكتب له عهدا . فيقول لهم : انه كان جاركم وجواره بين مشهور لا تستطيعون أن تنكروه . فمجرد نزوله فى جواركم وسماحكم له بهذا النزول يقر له حق الجيرة عليكم ويكفل له هذا الحق دون أن يكون هناك تلاء أى تعهد بذمة وكتابة مكتوبة بعهد .

فاذا تأملنا فى هذين البيتين تجلت لنا أشياء عدة . منها أن زهيرا لا يزال يشك فى صميمه أن يكونوا قد أجاروا الرجل ثم اعتدوا عليــه

كما يدعى ، بل يغلب على ظنه أنه هو الذى فرض نفسه عليهم ضيفا غير مقبول ، فيقول لهم حتى على هذا الفرض يخلق بكم أن تعطوه حقوق الجيرة الكاملة . ومنها أن زهيرا هنا أيضا يرفع لهم سلوكا مثاليا لم يكن أكثرهم يحققه ، لكنه يرى أنهم ينبغى أن يأخذوا أنفسهم به : تأمل جيدا فى قوله « لم يصلح لكم » ، فمعناه أن هذا الرد قد يصلح لآخرين لكنه لا يصلح لكم فى حسبكم الرفيع . يزداد هذا جلاء لنا حين نقرأ فى مختلف أخبارهم وأيامهم حوادث الاعتداء الكثيرة على الجار وخيانة الجيرة وعدم التقيد بالعهد الذى يعطيه فرع آخر من القبيلة . ومنها أن زهيرا لا يزال يخاطب فيهم جانبهم الفاضل ويضرب على وتر شرفهم العالى حتى يستجيبوا له .

٤٦ — فإنكمو وقوماً أخفروكم لكالدِّيباجِ مالَ به العَباء

هذا البيت لا يرويه الشنتمرى ، ولا ترويه الا نسخة واحدة من النسخ الخمس التى اعتمدت عليها طبعة دار الكتب لشرح ثعلب . والشرح الذى تقدمه هذه الطبعة فى هامشها يعتقد أن « أخفروكم » معناه نقضوا عهدكم . وعلى هذا يجعل البيت خطابا للمغدور به وقومه، ويفسره : انكم وهؤلاء القوم الذين نقضوا عهدكم كالحرير فضل عليه العباء وهى من الصوف الخشن مع أنكم أشرف منهم . وهذا فى نظرنا تفسير مخطىء ، يحدث التفاتا لا داعى له اذ يحول الخطاب من الخصوم الى أصحاب زهير ، والخطاب فى نظرنا لا يزال موجها الى بنى حصن . وأخفروكم ليس معناه نقضوا عهدكم ، بل معناه حملوكم خفارتهم ، أى اجارتهم ومنعهم . حقا ان الخفر من الأضداد ، فهو يعنى الاجارة ويعنى نقض العهد والغدر . وعلى تفسيرنا يكون زهير لا يزال يستحث فيهم

شرفهم ، فيقول لهم انكم أشرف من أولئك الذين حملكوكم جيرتهم ، كما أن الديباج الحرير أشرف من العباء الصوف ، فلا ينبغى أن يميل العباء بالديباج ، بل ينبغى أن يحمل الديباج العباء ويقوم به .

٤٧ ـ وجارٍ سار معتمدا إليكم أجاءتْه المخافةُ والرجاء

٤٨ ـ فجاورمُكْرَماً حتى إذاما دعاه الصيفُ وانقطع الشتاء

٤٩ ـ ضَمِنْتم مالَه وغدا جميعاً عليكم نَقْصُه وله النَّماء

بهذه الأبيات الثلاثة يرد زهير على حجة أخرى ربما يستعملونها فيقولون : ان ما حدث لهذا الرجل من نقصان مال لم يكن ذنبنا ولا من فعلنا ، بل هو نقصان طبيعى ، مما كان يحدث لهم كثيرا اذ يصيب المرض أو الوباء حيوانهم . فيقول لهم : انه على أى حال ومهما تكن حقيقة ما حدث قد كان جاركم وأنتم ملتزمون حين تنتهى جيرته ويرحل عنكم بأن تكملوا له ما نقص من ماله ان أصابه نقص . ومن الواضح أنه لا يزال يرسم لحق الجيرة مثلا رفيعا يريد منهم أن يحققوه ، وفى سبيل اقناعهم بهذا يستمر فى مخاطبة الجانب الطيب فيهم فيصور لهم كيف جاء هذا الرجل ليكون جارا لهم محتميا بهم مما أصابه من خوف وواضعا رجاءه فيهم ، وكيف أكرموا جواره ـــ لأن زهيرا لا يستطيع أن يصدق أنهم أساءوا جيرته ، وقد كان محقا فى حسن ظنه هذا كما نعرف من القصة ـــ حتى انتهى الشتاء المجدب الذى كان قد ألجأه الى جيرتهم ، وجاء الصيف وكثر الخصب ورجع الى أهله كما كان كل جار يعود الى أهله بعد أن ينتهى الشتاء بشدته وعدم خصبه وكثرة غاراته من بعضهم على بعض . فهنا ينبغى عليهم أن يتموا من ماله ما

يكون قد نقص . ورواية ثعلب تحول الضمير فى «اليكم» و «ضمنتم» الى « الينا » و « ضمنا » . فيكون معنى الأبيات أن زهيرا يضرب لهم المثل بما يفعله هو وأصحابه حتى يحضهم على أن يقلدوهم فى كرم جيرتهم . لكننا نفضل رواية الشنتمرى التى تستمر فى مخاطبة بنى مصاد وحصن وعليم عامة مستحثة كرمهم . ونستثقل أن يتوجه زهير اليهم فى المجال الراهن بذلك الفخر بنفسه وأصحابه .

٥٠ ـ ولولا أنْ ينالَ أبا طَريفٍ إسارٌ من مَليكٍ أولِحاء

٥١ ـ لقد زارت بيوتَ بنى عُلَيْمٍ من الكلمات آنيةٌ مِلاء

أبو طريف هو المأسور ، فهو اذن ابن الرجل المقامر الذى خسره فى المقامرة كما خسر زوجته . والاسار سوء الأسر وشدته . والمليك الذى أسره ، لأنه صار يملكه . واللحاء الشتم . والكلمات هنا القصائد ، جعلها آنية ملاء أى مملوءة شرا من الهجاء . يبدأ زهير بهذين البيتين فى تهديدهم بالهجاء ، ويقول ان ما يمنعه من أن يهجوهم هجاء يجلب الشر عليهم هو خوفه من أن يضروا بالأسير ويشتدوا عليه . وبهذا يسلم مرة أخرى بأنه وان كان فى أسرهم فهم الى الآن يكرمونه . لاحظ أن زهيرا لا يهجوهم بعد ولكن يهددهم بالهجاء الشديد ، ولكن أغلب ظننا أن هذين البيتين موجهان فى حقيقتهما الى قبيلة الرجل المقامر ، بنى عبد الله بن غطفان ، وأن زهيرا فى الحقيقة يعتذر بهما الى بنى عبد الله لعدم اشتداده فى هجاء عليم ، فيقول انه لا يريد أن يغضبهم لئلا يسيئوا معاملة أسيرهم . هذا هو اعتذاره ، وحقيقته أنه بحكمته وتجرده من النعرة القبلية لا يريد أن يسوء الأمر بين عبد الله وعليم من أجل رجل سىء السيرة . ومن هذا يجوز لنا أن نستنتج أن عبد الله كانوا قد

جاءوا الى زهير غاضبين على عليم ، مصدقين ما ادعاه لهم رجلهم ، مطالبين زهيرا بحق جيرته لهم واشتهاره بأنه شاعر غطفان ومادح رجالها العظماء أن يهجو عليما . فزهير يحاول أن يوفق بين هذا الطلب وبين محاولته الحكيمة أن يصلح بين القبيلتين .

٥٢ ـ فتُجْمَعُ أَيْمُنٌ منّا ومنكم   بِمُقْسَمَةٍ تَمُورُ بها الدِّماء

الأيمن جمع يمين وهى القسم . والمقسمة موضع القسم ، واراد بها مكة حيث تنحر البدن فتمور بها الدماء أى تسيل . ويقول ثعلب انها موضع الحلف عند الأصنام ، لكننا نفضل أن يكون زهير قد عنى مكة ، لأننا نعرف من معلقته اعزازه للبيت الحرام . لاحظ مهارته فى هذا البيت الذى يوجهه الى عبد الله بقدر ما يوجهه الى عليم . فأقصى ما يتصوره من اشتداد الخلاف بين الفريقين أن يذهبا الى مكة فى موسم الحج فيقسم كل منهما الأيمان على هذا الحق الذى بينهما . وبهذا يقود الفريقين قيادة حصيفة الى طريق السلم والتصالح ، حيث كان الجاهليون ينتهزون فرصة الحج لحقن الدماء والتهادن وابرام الكثير من المصالحات .

٥٣ ـ ستأتى آلَ حِصْنٍ حيث كانوا   من المَثُلات باقيةٌ ثِناء

يستمر فى تهديدهم بالهجاء . لاحظ انه لا يهجوهم بعد ولكن لايزال يكتفى بأن يصور قسوة الهجاء الذى يستطيع أن يرميهم به ، راجيا أن يكون فى هذا ارضاء كاف لبنى عبد الله . والمثلات جمع مثلة وهو أن يمثل بالانسان أى يسب وينكل به . والباقية التى تبقى على الدهر ، والثناء أن تثنى وتردد مرة بعد مرة . تذكر ما قالته القصة من أن العرب كانوا اذ ذاك يتقون الشعراء اتقاء شديدا .

فزهير يعتمد على خوفهم هذا من الهجاء راجيا الا يضطر الى هجائهم فعــلا .

٥٤ ـ فلم أر معشراً أسروا هَدِيًّا ولم أر جارَ بيتٍ يُستَباء

الهدى الرجل ذو الحرمة ، وهو ان يأتى القوم يستجير بهم أو يأخذ منهم عهــدا ، فهو هدى مالم يجر أو يأخذ عهــدا ، فاذا أخذ العهد وأجير فهو حينئذ جار . وسمى هديا على معنى أنه له حرمة مثل حرمة الهدى الذى يهدى الى البيت الحرام ، فلا يرد عن البيت ولا يصاب . ومعنى هذا انهــم حتى اذا رفضــوا اجــارته ينبغى الا يصيبوه بسوء ، بل يردوه سالما . وقوله « يستباء » معناه تتخذ امرأته أهلا ، من الباءة وهى النكاح . وقيل يستباء من البواء وهو القود ، وذلك أنه اتاهم يستجير بهم فأخذوه فقتلوه برجل منهم . ولكن المعنى الأول انسب للمناسبة الراهنة ، اذ يشير زهير الى احتفاظ عليم بولد الرجل وزوجته .

لاحظ ان زهيرا حين يقول انه لم ير هذا يحدث فهو لا يعنى ما يقول حرفيا ، فلقد رأى بالطبع عشرات الأمثلة من مثل هذه الأعمال فى حياته الطويلة التى عاصرت عددا من أشــد الحروب والغارات فى تاريخ الجاهلية . انما يريد ان يعبر عن استنكاره القوى لمثل هــذه الأعمال ، وعن دهشته البالغة لأن يصدر مثل هذا من بنى عليم . وهو أسلوب نستعمله كثيرا فى التعبير عن استنكارنا ، كأن نقول : عمرى ما شفت ولد يعصى أبوه كده ! ويستعمله الانجليز فى تعبيرات شائعة لابداء التعجب [١] . فهو لا يزال يطالب عليما بما ينتظره من رفعة شرفهم .

---

(١) I never saw the like of it !

٥٥ ـ وجارُ البيتِ والرجل المُنادِى   أمامَ الحىِّ عَقْدُهما سَــواء

المنادى المجالس ، وهو من النادى والندى بمعنى المجلس . وقال « أمام الحى » لأن مجالسهم كانت امام الحى لئلا يسمع النســاء كلامهم ويطلعن على تدبيرهم (وهى اشــارة هامة الى موقفهم من المرأة !) . يقول : من جاور قوما ومن جالسهم فحقهما سواء وذمتهما واحدة ، أى ان لم يكن هذا الرجل جاركم فله حرمة بمجــالسته اياكم فحقه واجب عليكم كوجوب حق الجار . من الواضح ان زهيرا يعود هنا الى حجته التى بسطها فى البيتين ٤٤ و ٤٥ ، وعودته اليها يؤكد ما فهمناه من انه غير مقتنع فى حقيقته بأن عليما اجاروا الرجل ثم خانوا الجيرة ، وأنه يريد منهم أمثل سلوك .

٥٦ ـ أبَى الشُّهداءُ عندكَ من مَعَدٍّ   فليس لمــا تدِبُّ له خفــاء

ابتداء من هذا البيت وفى الأبيات الأربعة التالية يدخل نبرته شىء من الاشتداد ، ويوجه خطابه الى شخص معين لا يذكر من هو ، ولا تساعدنا الشروح القديمة على تعرفه ، ولكن يبدو انه رجل من عليهم تحدث عن الموضــوع حديثا غليظا بلغ بنى عبد الله فزاد من غضبهم ويظهر من حديث زهير عن هذا الرجل أنه سفيه أرعن ، وزهير يكره مثل هؤلاء الجاهلين الذين يضاعفون الشر بين القبائل . فيتهمه زهير بأن غرضه الحقيقى هو أن يفسد بين القومين عليم وعبد الله ، وانه انما يستغل هذه الحادثة لهذا الافساد ، لذلك يسمى سعيه « دبيبا » ، ويقول له ان غرضك الحقيقى لا يخفى على الناس ، فعليه شهداء من معد (وهو ابن عدنان ووالد نزار ، ونزار هو والد ربيعة ومضر ، فمعد هم عرب عدنان أو كثرتهم الغالبة) شهدوا سعيك وأبوا الا ان يشهدوا بالحق .

٥٧ ـ تُلَجْلِجُ مُضْغَةً فيها أَنِيضٌ أَصَلَّتْ فهى تحتَ الكَشْحِ داء

هذا البيت يزيدنا فهما لما فعله ذلك الرجل من عليم ، فالظاهر أنه رفض بشدة أن يرد بنو مصاد ولد المقامر وزوجته ، وحرضهم على الاحتفاظ بهما . ومن هنا يمكننا ان نفهم انهم حتى قبل ان تبلغهم قصيدة زهير كانوا قد فكروا فى رد الأسيرين حسما لشر الرجل ، وزيادة فى التكرم . لكن هذا الرجل من عليم عارضهم واصر على الاحتفاظ بهما ، ولا تخلو قبيلة من السفهاء مهما يكن نبلها . فزهير يشبهه بمن اخذ فى فمه مضغة أى قطعة من اللحم بلجلجها أى يرددها فى فمه لا هو يبتلعها ولا هو يبصقها . ويقول ان هذه المضغة فيها أنيض وهو اللحم اذا تغير وفسد ، وانها أصلت أى أتننت . فاذا ابتلعتها فلن تهنأ بها بل ستصير لك داء تحت جنبك ، ويعنى بالمضغة ما اخذوه من مال المقامر وأهله ، ويستمر فى وصفها ببيته التالى :

٥٨ ـ غَصِصْتَ بِنيئِها فبَشِمْتَ عنها وعندكَ لو أردتَ لها دواء

هذه المضغة نيئة غص بها حلقك فلم تستطع أن تبتلعها وانصرفت عنها نفسك ، فلماذا تصر على استبقائها فى فمك وانت تستطيع ان تتخلص منها بالقائها ؟ والتفسير الوحيد لهذا الغصص والبشم والنىء والاتنان هو ما استنبطناه من ان قومه غير راضين عن استبقاء مال المقامر وزوجته وولده . فهو لن يهنأ ما دامت قبيلته غير راضية .

٥٩ ـ فإنى لو لقيتُك واجتمعنا لكان لكلِّ مُنْدِيَةٍ لِقاء

المندية الداهية التى تندى صاحبها عرقا لشدتها ، وقوله لقاء أى شىء يتلاقى به حتى يصلح الله أمرها . وفى ثعلب « لكان لكل منكرة كفاء » أى مكافأة شر بشر . لاحظ انه حتى حين يهدد زهير

هذا الرجل بملاقاته شخصيا فان زهيرا لن يكون البادىء بالشر ، لكنه لن يعجز عن لقائه أو مجازاته .

٦٠ ـ فأُبْرِئْ مُوضِحاتِ الرأسِ منه   وقد يَشفى من الجَرَب الهِنــاء

الموضحات هى الشجاج التى بلغت العظم فأوضحت عنه أى أظهرت بياضه ، والهناء القطران . يقول : ابرىء ما فى صدرك من منع الحق والالتواء كما يبرىء الهناء الجرب . فى هذا البيت يلتفت زهير عن خطاب هذا الرجل وكأنه خاطبه بما فيه الكفاية . تأمل كيف يكتفى زهير حين يلتقى بالرجل بأن يبرئه ويشفيه مما فيه من منع الحق والالتواء ، لا يعاقبه ولا ينتقم منه ، وهذا الشفاء لا يكون الا باقناعه بخطأ عمله . لكن شراحا آخرين قالوا : انما هو مثل ما قاله شاعر آخر « نشفى صداعهمو برأس مصدم » والمصدم القوى على الحرب ، أى نقتلهم فيستريحون من الصداع . وقد يكون زهير تعمد أن يستعمل أسلوبا مبهما يفهم منه بنو عبد الله انه يهدد بقتله فيرضون ، ولكن يسمح له بأن يحاول اقناعه بالحسنى وشفاء حقده وتقويم اعوجاجه بغير القتل .

٦١ ـ فمهــلاً آلَ عبدِ الله عَدُّوا   مخازىَ لا يدِبُّ لهــا الضَّراء

آل عبد الله هؤلاء هم حى من كلب ، وليسوا عبد الله بن غطفان . وقد يجوز لنا أن نستنبط انهم حى الرجل الذى يتهدده زهير ، فهو يتجه اليهم بالرجاء أن يقمعوه ويبطلوا دبيبه بالعداوة . وقوله عدوا مخازى أى اصرفوا عن انفسكم هذه المخازى التى تنالكم بالغدر . ولا يدب لها الضراء أى لا يخفى أمرها ، والضراء ما تواريت به من

شجر ، ويقال للرجل اذا اخفى أمره دب الضراء أى استتر بأمره كما يستتر بالضراء من دب فيه .

٦٢ - أرُونا سُنَّةً لا عيبَ فيهـا　　يسوِّى بيننا فيها السَّـواء

بهذا البيت يبلغ زهير أصرح دعـوته الى التفاهم والتصـالح والسنة العدل أى الطريق المستقيم .يقول : جيئونا بسنة ليس فيها عيب حتى نبرأ وتبرأوا ، تسوى بيننا فى الحق ، أو تسوى الطريق السواء أى العدل التى لا ميل فيها بيننا وبينكم .

٦٣ - فإنْ تَدَعُوا السَّواءَ فليس بينى　　وبينكمو بنى حصـنٍ بقَـاء

السواء العدل ، ومنه قوله عز وجل « تعالوا الى كلمة سواء » . يقول : ان تتركوا العدل فلا بقاء بينى وبينكم . وواضح انه لا يهددهم بالخصام الا لأنه لا يزال على أمل كبير أن يختاروا المصالحة .

٦٤ - ويبـقى بيننا قَذَعٌ وتُلفَوْا　　إذاً قوماً بأنفسهم أسـاءوا

القذع القبيح من القول ، يقال اقذع لفلان اذا قال له قولا قبيحا ، وفى الحديث « من قال فى الاسلام شعرا مقذعا فلسانه هدر » . هذا البيت يبين كراهية زهير لأن يستفحل الأمر بينهم حتى يحدث بينهم كلام قبيح ، وأنه يكره هذا من أجل بنى حصن كما يكرهه من أجل نفسه وأصحابه . وبهذا يرتفع زهير مرة أخرى على السباب الجاهلى الذى كثر فى عصره والذى استمر بعد الاسلام على ألسنة شعراء لم يتأدبوا بأدب الاسلام وآثروا ان يحتفظوا بهجر القول برغم الآيات والأحاديث التى تحرمه .

٦٥ - وتوقَدْ نارُكم شَرَراً ويُرْفعُ　　لكم فى كلِّ مَجْمَعـةٍ لِواء

يظهر أمركم وينتشر خبركم ، وقوله شررا أى ليست بنار حرب انما هى نار شهرة يطير لها شرر فى الناس ، وضرب الشرر مثلا لما ينتشر عنهم ويشهر من أمرهم . والنار يضرب بها المثل فى الشهرة ، وهنا يستشهد الشنتمرى ببيت للأعشى . والشطر الثانى أيضا مثل ، أى يظهر أمركم فى المحافل ويشهر غدركم ، وجاء فى الحديث « لكل غادر لواء يوم القيامة » .

وبهذا البيت يختم حديثه الى بنى حصن ، ويختم قصيدته الجياشة . ومن الواضح ان تهديده فى هذا البيت الأخير ما كانت تكون له قوة لولا ان القبائل العظيمة الحريصة على أحسابها كانت تتبرأ من تهمة الغدر وتكره أن يشيع عنها أنها غدرت . وهكذا نرى الأهمية التاريخية الكبيرة لهذه الأبيات فى تصويرها لما قام قبيل الاسلام من صراع بين الجاهلية القديمة بتقاليدها القائمة على البطش والاغتصاب والاعتزاز بالقوة والبأس وبين ضمير جديد ووعى أخلاقى متفتح أخذ يبرم بما شاع بين الجاهليين من سطو وظلم وقسوة ودم مسفوك ، ويميل الى العفو والمرحمة والسلم وحقن الدماء .

نمت هذه النزعة الجديدة فى عدد من مفكريهم ذوى الرجاحة والحنكة ، وأخذت تعتنقها بعض البيوتات الكبيرة لأنها رأت فيها دعما لأحسابها من ناحية ، وتعزيزا لسمعتها الطيبة فى التجارة وحماية القوافل من ناحية أخرى . ووجدت فى زهير أبلغ معبر عنها وأصدق معتنق لها ، لما كان فيه من تكوينه الشخصى من ميل الى المسالمة والتعفف ، ولظروف حياته المغتربة بعيدا عن نعرة العصبية القبلية ، ثم زادت هذه النزعة فيه كلما كبرت سنه وكثرت تجربته ونضج تفكيره،

فقد شاهد فظائع الحروب التى هاجت بين عبس وذبيان بسبب داحس والغبراء ، ودخلت فيها واكتوت بنارها قبائل أخرى كثيرة .

وبهذا أرهصت هذه الفئة الحكيمة المفكرة بقرب نزول الوحى من السماء يؤيد نزعتها ، ويختمها بخاتم النبوة ويقدسها بقداسة الرسالة ، وقد لاحظت فى ثنايا الشروح القديمة استشهادهم لمعانى زهير والفاظه ببعض القرآنية والأحاديث النبوية ، كما تعرف بلا شك ما تجليه معلقته من ايمان بالله والبعث والحساب ، فضلا عن ايمانه بالسلم وتصويره لفظائع الحرب فى أبيات من أرفع ما نظمه العرب فى تاريخهم كله . بل يروى بعضهم عنه انه كان ممن حرموا فى الجاهلية على أنفسهم الخمر والأزلام ، فان كان هذا صحيحا (وهو لن يصح الا على كبره ، فقد رأينا طربه العظيم للخمر فى عنفوان شبابه) فهذا يزيد من اجلالنا له .

فلنختم دراستنا لهمزيته بهذه الخبر الذى يروونه فى ختامها .

« قال الأصمعى : فلما بلغهم قول زهير بعثوا بالابل اليه ، وأرسلوا الى زهير يخبرونه خبر صاحبه ويعتذرون اليه ، ولاموه على ما فرط منه . فأرسل اليهم زهير انى والله لقد عجلت اذ فعلت ، وأيم الله لا اهجو أهل بيت من العرب أبدا » . وأضاف بعضهم « ان زهيرا كان يقول : ما خرجت بليل قط الا خشيت أن يصيبنى عذاب من السماء بظلم أهل بيت من العرب كرام . » وفى رواية أخرى « قال : ما خرجت فى ليلة ظلماء الا خشيت ان يصيبنى الله بعقوبة لهجائى قوما ظلمتهم » .

وهكذا تنتهى القصة نهاية سعيدة ، فكان بنو عليم عند حسن ظنه بهم ، بل كانوا فوق ذلك نبلا وكرما ، وأبدى زهير أيضا كرم خلق اذ ندم كل هذا الندم على ما قاله فيهم ، مع أنه فى حقيقة الأمر

لم يفحش فى هجائهم ، وأغلب ما قال تهديد بالهجاء لا هجاء فعلى ، اذا استثنينا البيتين اللاذعين اللذين افتتح بهما حديثه ، وأين هما مما قاله الشعراء المتهاجون قبل الاسلام وبعده ؟ أضف الى هذا ما رأيناه يكرره من ملاينة ودعوة الى التصالح والمسالمة . لكنها حساسيته الأخلاقية المرهفة تتأذى حتى من هذا الوعيد الذى صدر منه .

ترى ماذا كان يكون منه لو تأخر به الزمن شيئا قليلا فأدرك ظهور الاسلام ، واثلج صدره وأتم برءه نزول وحى السماء يؤيد فكره وخلقه وسلميته وتعففه وتحنفه . وأى شاعر عظيم كان الاسلام يكسبه . شاعر يعلو درجات على ابنه كعب وعلى حسان بن ثابت وعلى من دونهما من أصاغر الشعراء فى تمام التطهر من آثام الجاهلية ، وفى فحولة الشاعرية وخصوبة الخيال واتقان الأداء . لكن نعود من هذا التساؤل غير المجدى لنقول انه ربما يكون قد أدى واجبه الانسانى أداء كافيا بما مهد لأفكار الاسلام وعقائده ودعوته الاجتماعية والأخلاقية . ونعود من هذا الاستطراد الى موضوعنا ، لنقذف بأنفسنا فى فصلنا القادم الى لجة المجتمع الجاهلى بما غصّ به من غدر وغضب وحرب وشهوة انتقام .

الفصل الثاني عشر

الغضب : الحماسة

الهجاء الذى رأيناه فى همزية زهير لم يكن هجاء حقيقيا ، اذ خلا من الغضب والحقد ، وكان أميل الى ملاينة الخصم واستمالته الى الصلح . لكننا نريد ان ندرس فى هذا الفصل قصيدتين فاضتا بالغضب الحقيقى . وهما قصيدتان قصيرتان ، لا تتجاوز احداهما ثلاثة عشر بيتا ، وتقتصر الأخرى على أحد عشر بيتا ، لكن كلتيهما تغص بالحقد وتستعر بالغضب الكاوى ؛ فهما تعطيانا صورة جيدة عن البدوى حين يتلظى كرها للعدو ويتحرق شهوة الى الانتقام منه فتأخذه حماسة القتال .

أما أولاهما ، وهى القصيدة رقم ١٠٩ من المفضليات ، فسببها اقدام احدى القبائل على عمل دنىء من أعمال الخيانة أثار أشد سخط الشاعر وذمه . والشاعر هو منقذ بن الطماح ، ولقبه الجميح (بالتصغير) ، من بنى أسد ، وهم أخوة كنانة من خزيمة بن مدركة ابن الياس بن مضر . وأبوه الطماح هو معاصر امرىء القيس الذى كان بينه وبين امرىء القيس عداوة ، فقال فيه امرؤ القيس بيته المشهور :

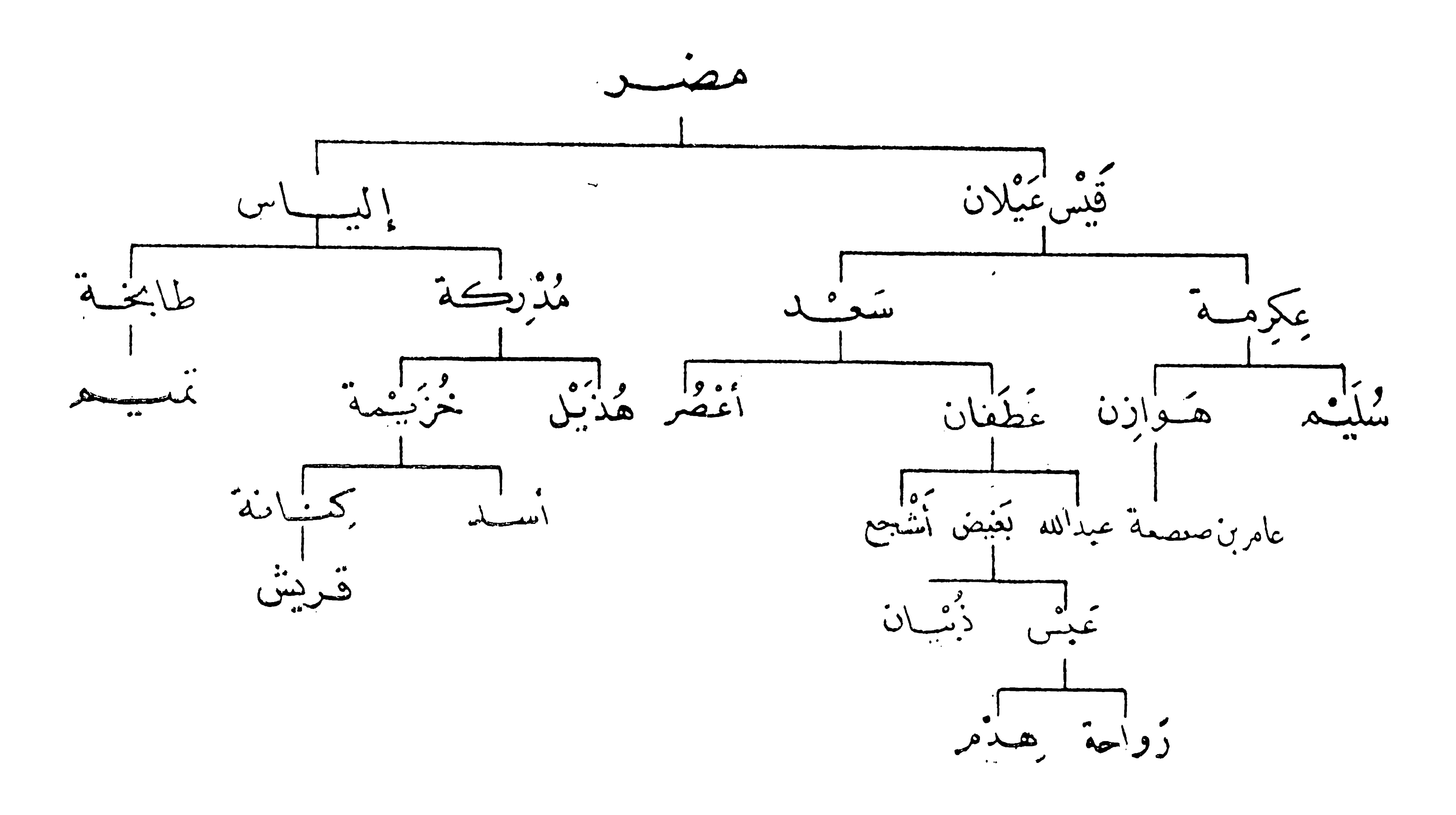
لقد طمح الطمّاح من بُعد أرضه ليُلبسنى من دائه ما تلبّسا

فالجميح اذن من الجيل التالى لجيل امرىء القيس . وكان من فرسان أسد المعدودين ، ومن أبطالهم يوم شعب جبلة ، تلك الحرب المشهورة التى وقعت بين عامر بن صعصعة تحالفها عبس (وكلتاهما من قيس

عيلان) ، وبين دارم من تميم تحالفها أسد (وكلتاهما من اليـــاس) وتحالفها أيضا ذبيان (من قيس عيلان) وفريق من كندة (وهى من العرب القحطانيين) . وكان النصر لعامر وعبس بعد ان لجأتا الى خطة مشهورة فى اخبار أيام العرب ، وكان نصرا مدويا جعل هذه الحـــرب احدى الحروب الثلاث التى يعدها العرب أكبر أيامهم فى الجاهلية ، وهى شعب جبلة ، ويوم الكلاب الأول ، وذو قار . وقد وقعت حرب جبلة حوالى سنة ٥٧٠ م ، وهى سنة ميلاد الرسول عليه السلام ، وفيها قتل الجميح ، وكان غزاء أى كثير الغزوات ، وكان صاحب الغارة على ابل النعمان بن ماء السماء ، من ملوك الحيرة المشهورين .

كانت أسد قبيلة الشاعر تسكن وسط نجد مع غطفان ، وكان بينهما حلف تعاون فيه الفريقان على حماية الطريق الشمالى للقوافل التجارية من العراق الى يثرب . والقصيدة التى سندرسها له تدور على مقتل رجل من قبيلته هو نضلة بن الأشتر ، وهو أيضا من فرسان أســـد ، وكان قتله غدرا . والذى نستنبطه من القصيدة هو ان نضلة كان قد نزل فى جيرة عشيرة من بنى عبس اسمها رواحة . لكن عشيرة أخرى من عبس اسمها هدم ، جاءت تطالب رواحة بتسليمه اليهم ليقتلوه ، لثأر قديم لهم بطبيعة الحـــال . وهنا خانت رواحة جارها واســـلمته الى بنى هدم فقتلوه . وسنرى ان الشاعر يصب أشد سخطه واحتقاره على رواحة الخونة ، لا على هدم القتلة . ولكن لعلك تحتاج أولا الى جدول مبسط لأنساب مضر لتتعرف فيه مواضع هذه القبائل والعشائر فى تفرعات الأنساب ، وقد وضعناه فى الصفحة التالية .

يصف احد الشراح مقتل نضلة فيقول : « اجتمع من كل فخذ منهم رجل واخذوا قناة واحدة ثم انتظموا ايديهم فيها فطعنوه بهـــا



مضر
قيس عيلان
إلياس
عكرمة
سعد
مدركة
طابخة
سليم
هوازن
غطفان
أعصر
هذيل
خزيمة
تميم
عامر بن صعصعة
عبدالله
بغيض
أشجع
أسد
كنانة
قريش
عبس
ذبيان
رواحة
هدم

كلهم طعنة رجل واحد لئلا تخص فخذ واحدة بطلب دمه » . وهذا الوصف لا دليل عليه فى القصيدة ، بل هو ناتج عن اساءة فهم من هذا الشارح للتنظيم والنظم المذكورين فى البيت الثانى . وهو يدل على عجز ذلك الشارح عن أن يفهم السخرية المرة التى ترشح بها الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة . وهو مثل محزن على اخطاء الشراح القدماء اذ لم يحسنوا فهم الشعر الذى يروونه ويتخذونه مجالا للتفسير اللغوى المحض دون ان يجيدوا فهم الموقف الذى فيه الشاعر أو الدخول فى روحه المسيطرة ، فيقودهم هذا الى الخطأ فى الشرح اللغوى نفسه ويقود بعضهم الى اختلاق ادعاءات لا صحة لها .

فلنأت الآن الى هذه القصيدة الفائرة لنرى عاطفتها الجياشة المهتزة ، ونراقب كيف ينجح الجميح نجاحا فنيا بعيدا فى حملها الينا بايقاعه ونغمه حملا عنيف الوقع اذا أحسنا قراءتها والاستماع اليها .

١ ـ يا جارَ نَضْلَةَ قد أَنَى لك أن تَســـعى بجارِكَ فى بنى هِدْمِ

٢ ـ مُتَنَظِّمِينَ جِوار نضلةَ — يا شاهَ الوجـــوهُ لذلك النَّظْمِ !

أول ما نلاحظه هو هذا الوزن الذى اختاره الجميح لقصيدته . فهو ينظمها على بحر الكامل ، وقد ذكرنا فيما مر كثرة حركات هذا البحر وسرعة تواليها . لكنه لا يستعمل الكامل التام ، بل يستعمل الكامل الأحذ ، أى الذى دخله الحذذ ، وهو حذف الوتد المجموع الأخير من التفعيلة الأخيرة فى كل شطر . فالصورة التامة للكامل (وهى التى استعملها الحادرة لعينيته) تحتوى على ثلاث تفاعيل تامة فى كل شطر ، هى « متفاعلن متفاعلن متفاعلن » . لكن الجميح يستعمل الصورة الحذاء ، وفيها تحذف « علن » من التفعيلة الثالثة فى كل

شطر . فيصير « متفاعلن متفاعلن متفا » او « متفاعلن متفاعلن فعلن » .

ولهذا الحذذ وقع شديد على الأذن ، واثارة عنيفة للنفس ، بما يحدث من البتر المفاجىء فى آخـر كل شطر . تشعر بهذا الوقع اذا نطقت بالصورة التامة بضع مرات ، « متفاعلن متفاعلن متفاعلن » ، ثم نطقت بالصورة الحذاء « متفاعلن متفاعلن متفا » ، فسمعت ما لهذا البتر من مفاجأة وعنف ، وأدركت ان الصوت يرتفع فى « متفا » الأخيرة فى كل شطر بصرخة طويلة حادة . وهذا ينسجم انسجاما قويا مع ما يغلى فى نفس الشاعر من الغضب المزمجر والحقد المتلظى .

فاذا تذكر سرعة حركات الكامل فى ذاته ، ثم اضفت اليها هذا البتر المفاجىء العنيف الذى يدخلها ، رأيت أن القصـيدة بمجرد ايقاعها العام جيدة التصوير لهذا البدوى فى أشد غيظه يجيش صدره كالمرجل ويزلزل الغضب كل عصبة من جسمه ، وينتقل على هـذا الايقاع المجلجل فى الموجات الثلاث المتتابعة التى تتكون منها هذه القصيدة القصيرة من سخرية مرة وهجاء أليم ، الى توعد مخيف بالانتقام الماحق ، الى صرخة مجروحة على صديقه الذى قتل غدرا . ثم اذا تأملت فى الضرب ، وهو الجزء الأخير من الشطر الثانى فى كل بيت ، وجدته قد دخله الاضمار ، وهو تسكين الحرف الثانى بدلا من تحريكه ، وهو التاء فى « متفا » . وبهذا تتوالى فى آخر كل بيت ثلاثة مقاطع عظيمة الحدة كل منها ينتهى بالتسكين : لن مت فا ، تطعن السمع والقلب طعنات متوالية كطعنات المدية ، فتضاعف من اضطرابنا بسخط الشاعر وتوعده وصرخته .

فلننظر الآن فيما فى البيتين الأول والثانى من سخرية أليمة تقطر

ممنا . فهو بقوله « يا جار نضلة » يخاطب بنى رواحة الذين اجاروا قريبه وصديقه ، ويقول لهم : قد أنى لكم أى آن وحان الوقت الذى ينبغى فيه عليكم ان تسعوا بجاركم نضلة اى تطلبوا ثأره وتنتقموا لمقتله ، من بنى هدم الذين قتلوه . ألم يكن جاركم ؟ أو لم يقتله آخرون وهو فى جيرتكم ؟ أولا يجب عليكم اذن أن تسعوا بالثار ممن قتلوا رجلا وهو فى حماية جيرتكم ؟ لماذا لم تفعلوا هذا الى الآن ؟ لكنى واثق انكم ستفعلونه ، لأنكم لستم من العشائر الوضيعة التى تدع دم جارها يذهب هدرا . لابد اذن انكم كنتم تستعدون لهذا الثأر ، فها قد آن وقته فافعلوا !

البيت اذن قائم كما ترى على تصنع ان مقتل نضلة لم يحدث برضى رواحة وتسليمهم ، والجميح يتصنع انه واثق كل الثقة ان رواحة سيثأرون من قتلته ، فمن غير المعقول ان أمثالهم يقتل جارهم ثم لا يثأرون لجيرتهم التى استبيحت . ام تراهم يبلغ بهم اللؤم والخسة والجبن الى هذا الحد ؟ لكنك لن تقدر الوقع الأليم الذى كان لهذا البيت والبيتين التاليين حق قدره الا اذا عرفت ان رواحة كانوا فعلا من أشرف عشائر غطفان ، بل كانوا هم أكبر سادات عبس ، ومنهم قيس ابن زهير سيد عبس كلها ، فهو قيس بن زهير بن جذيمة بن رواحة . فلابد أن هذه الأبيات كانت فظيعة الايلام لهم . ومن هنا تعرف السر الذى أتاح للجميح سخريته اللاذعة ، فلو انه كان يخاطب أناسا من صغار القوم وسفلتهم لما كان لسخريته وجه . ومن هنا تعرف أيضا أن الخيانة والغدر لم يقتصرا على وضعاء القوم ، بل حدثا احيانا من كبار بيوتاتهم ، وارجع الى أيام العرب لترى الأمثلة المتعددة .

لكن دعنا تتابع استمراره فى سخريته حين يقول فى البيت الثانى

« متنظمين جوار نضلة » . فليس معنى هذه الفقرة انتظامهم أيديهم بالرمح كما قال ذلك الشارح ، بل هو كما قال شارح آخر : « أى جعلوا بيوتهم حوله كالنظم ليمنعوه فلم يفعلوا » . فالجميح فى تهكم قوى يصف هذا التنظم البديع الذى نظموا فيه بيوتهم حول نضلة حين نزل جارا عليهم مصممين على حمايته . لكن لاحظ أن وصفه هذا هو فى ذاته تهكم قاس ، فهو يتصنع أنه لا يمكنه أن يتصور شيئا آخر ، لا بد أن مثل هؤلاء القوم اذا نزل بهم جار يحيطونه هـذه الاحاطة ويحرسونه هذه الحراسة . فهو يبدى اعجابه الكبير ـــ الساخر طبعا ـــ بهذا النظم الهندسي الرائع . ما كان أجمله من تنظيم « يا سلام على ده تنظيم ! » لكن هل نفع هذا النظم البديع شيئا حين جـد الجـد وجاء بنو هدم يطلبون الى بنى رواحة أن يدعوهم يقتلون نضلة ؟ كلا لم ينفع فتيلا ، فسرعان ما انفضوا من حول جارهم وتركوه لهدم يقتلونه .

وهنا يترك الجميح سخريته فجأة ويصيح فى غضب مزلزل :

« يا ا ا ا ... شاه الوجوه لذلك النظم ! » .

أى ما أقبحها من وجوه انتظمت حوله لتحميه ، فهى قد خذلته حين دهمه الخطر وسرعان ما اضمحلت من حوله ولم يغنه تنظمها الرائع من حوله شيئا . وقد كررنا الألف بعد « يا » ثلاث مرات لتنبيه قارىء البيت الى وجوب اطالته لهذا المقطع مع العلو بصوته والاحتداد به تعويضا عن الوتد المحذوف . فصيحته المفاجئة « يا ا ا ا شاه الوجوه ! » تشبه ما يحدث منا اذ نتحدث بسخرية عن رجل وسيم المنظر قبيح المخبر ، فنقول : أما شكل جميل ! يا حلاوة يا حلاوة ! ثم نصيح فجأة باصقين باحتقار شديد : اخص على ده شكل ! اسفخص على ده شكل !

هذان البيتان الرائعان يستحقان منا أن نعيد قراءتهما مرة أخرى ـــ

بل مرات — لنستجمع كل ما يفعمان به من سخرية ذريعة حين يتصنع الشاعر أن رواحة الأشراف الأمجاد ليسوا ممن يقعدون عن الثأر لجارهم ، دعك من أن يكونوا أسلموه الى قتلته ، ثم تهكم لاذع على احكام تنظيمهم حوله ليحموه ، ثم لعنة قوية مفاجئة يبصق بها على هؤلاء الخونة الذين أسلموا جارهم بعد أن تعهدوا بحمايته . يصوغ ذلك فى بيتين قصيرين ينقلان انفعاله المضطرب المهتز أجود نقل بايقاعهما القائم على حركات سريعة جياشة يليها بتر عنيف مفاجىء وتنتهى فى آخر كل بيت بثلاث ضربات واخزة ، فيهزناننا هزا عنيفا ويحملاننا على الانسجام السريع والاستجابة الفنية الكاملة مع هذا البدوى الثائر الساخر اللاعن المغيظ . ولكن لا تنس فى هذا كله أن تجيد الاستماع الى اسم « نضلة » يكرره الجميح مرتين فيدخل فى وسط هذا الخضم المائج من السخرية واللذع والغضب واللعن نبرة حنونا آسية عميقة تضاعف من فظاعة الجريمة ، كما تنطق باسم ولدنا المتوفى بحب عميق وأسى بليغ فيكون مجرد نطقنا المكرر باسمه مشحونا بآلم الانفعالات : خانوا نضلة ! .. قتلوا نضلة ! ...

٣ ـ وبنو رواحـــة ينظرون إذا نظر النَّـــدِىُّ بآنُفٍ خُثْمِ

هذا بيت قاسى الهجاء . وقسوته مركزة فى كلمته الأخيرة « خثم » . أما الندى والنادى فهو مجلس علية القوم الذى كانوا فيه يتشاورون فى الأمور المهمة للقبيلة ، ويقضون مصائرها من حرب أو سلم أو هدنة أو حلف أو ارتحال أو اقامة . والآنف جمع أنف ، وهو جمع قلة يريد به تقليل عددهم زيادة فى استحقارهم . والخثم جمع أخثم ، وهو الأنف الضخم الكثير اللحم ليس برقيق ولا أشم ، من الخثم (بالتحريك)

وهو عرض الأنف وغلظه . هنا يقول الشرح القديم : عيرهم بأن أنوفهم خثم . لكن ما مغزى هذا الوصف ، وما وجه هذا التعبير ، وهل يقتصر معناه على المعنى الحسى فيكون الجميح يهجوهم بعيب جسمانى قبيح فيهم كما لو هجاهم بأنهم عور أو صلع ؟ بل المغزى أعمق بكثير ، فهو يرميهم بأنهم ليسوا عربا صريحى العروبة . فالعلامة التى لا تخطىء على العروبة الخالصة هى الأنف الأشم ، والشمم هو ارتفاع الأنف واحديداب وسطه فى قوس كبير . ومنه أخـذ الشمم بمعنى الكبرياء والاباء . وفى كتاب سابق[1] وصفنا هذا الأنف العربى ورسمنا له رسما ونقلنا له صورة لأحد فرسان الصحراء العربية فى أوائل هـذا القرن . فهذا البيت ليس الا كناية عن اختلاط دمائهم بدماء غير عربية . والأنف الأخثم الذى يصفه هو الأنف الغليظ الجالس الذى ينشـأ عن اختلاط العنصر العربى بالعناصر الزنجية ذات الأنف الأفطس . فهو اذن يصفهم بأنهم أبناء اماء .

فلنلاحظ أن قوة هذا الهجاء لا تتم الا اذا كانوا أو كان بعضهم لهم هذا الأنف الأخثم حقا ، والا كان البيت مجرد سباب ، وهو ما نستبعده جدا فى موقف الجميح الراهن . من هذا تتجلى لنا هذه الحقيقة : وهى أن العرب ، حتى قبل أن يجىء الاسلام فيخلطهم عامدا بالأمم المفتوحة ، ليكسر بهذا من عنجهيتهم العنصرية ، كانوا قد اختلطوا ببعض العناصر غير العربية ، وتطرقت آثار هذا الاختلاط الى بعض بيوتاتهم الرفيعة . وهذه حقيقة لها شواهد أخرى متعددة فى الشعر الجاهلى غير هذا البيت ، ولابن خلدون فى مقدمته فصل مهم عنوانه « فى اختلاط الأنساب كيف يقع » ، يؤكد فيه حصول هـذا

(١) ثقافة الناقد الأدبى ، ص ٢٢٤ — ٢٢٧ .

الاختلاط حتى فى البداوة الصريحة ويعلله . بل لو كان جميعهم شم الأنوف لما كان هناك مبرر لافتخارهم ومديحهم بهذه الصفة . فاذا قرنت هذا البيت بالبيتين السابقين اتضح لك معناه الكامل . فهو بعد لعنته الساخطة يعود الى السخرية فيقول : ولكن لماذا أستغرب على بنى رواحة أن يخونوا جارهم ويسلموه لقتلته ؟ أهم عرب أحرار نقيو العروبة حتى أنتظر منهم حماية الجار ؟ بل هم هجناء (جمع هجين وهو من أبوه عربى وأمه أمة ، ثم أخذ منه الهجين بمعنى اللئيم) . لا عجب اذن ألا يلزموا أنفسهم بما يلزم به نفسه كل سيد عربى من السادات الذين يحضرون الندى ويقضون أمور القبيلة . فاذا تذكرت ما قلنا من أن بنى رواحة كان منهم البيت السيد فى عبس كلها ، ازددت تقديرا للذع هجائه ، اذ يأتى فيدعى أنهم ليسوا بعرب أحرار النسب ، دعك من أن يكونوا سادة عبس .

فاذا أعدت الآن نظرك فى الأبيات الثلاثة تجلت لك ظاهرة طريفة : هى أن كل غضب الشاعر ومقته واحتقاره الذريع مصبوب على بنى رواحة دون بنى هدم . فبنو هدم لم يفعلوا شيئا الا أن قتلوا نضلة ، ولا بد أنهم قتلوه لثأر قديم ، والحلف الذى كان بين أسد وغطفان كان فى الحقيقة بين أسد وذبيان على عبس ، حين وقع الشر بين الأختين عبس وذبيان فى حرب داحس والغبراء فاستعانت كل منهما بأحلاف من قبائل أخرى فى حربها على شقيقتها ، لكن نضلة الأسدى كان قد نزل جارا على بنى رواحة من عبس ، فله حرمة الجار المعينة . فان كان بنو هدم قد قتلوه فسيعود أهله ويقتلون منهم أخذا بثأره . هذا هو العرف المتداول الذى لا غرابة فيه وان استنكره بعض مفكريهم من ذوى الضمير الزائد الارهاف . أما بنو رواحة فشأنهم مختلف ، فهم

الذين اكتسبوا لأنفسهم العار الأشنع الذى لا ترضاه لنفسها عشيرة ذات سؤدد . هل تستطيع الآن أن تتخيل الحالة النفسية لرواحة اذ ركز الجميح انتباهه على خثم أنوفهم فرأى فيه تفسيرا كافيا لخيانتهم النكراء ؟ لا جرم أن العرب كانوا اذ ذاك يخشون الشعراء ويتقونهم اتقاء شديدا ، كما قالت القصة التى رويناها فى فصلنا الماضى . لم يكن ذلك مجرد خوف من طول لسانهم وبذاءته ، بل لأنهم بحدة ملاحظتهم وقوة خيالهم كانوا يستطيعون أن يستخرجوا « الهيكل العظمى المخبأ فى الصيوان » كما يقول المثل الانجليزى ، أى أن يمزقوا أستار المجد والسؤدد التى يتستر بها ذوو الأنساب والأحساب ليستكشفوا من ورائها ما كمن من نقص ومعرة ، وأى بيت يخلو من الأسرار المخزية مهما يكن رفيعا ؟

والآن يأتى بيتان عجيبان رائعان :

٤ ــ حاشا أبا ثَوْبانَ ، إن أبا ثوبان ليس بِبُكْمَةٍ فَدْمِ

٥ ــ عمرَو بنَ عبدِ الله ، إن به ضِنًّا عن المَلْحاةِ والشَّتْمِ

واضح أن الجميح على شدة سخطه وغضبه على بنى رواحة يستثنى منهم هنا رجلا اسمه عمرو بن عبد الله وكنيته أبو ثوبان . فلم يستثنيه ؟ سؤال لا يجيب عليه الشراح بل لا يحاولون أن يسألوه على أهميته الكبيرة لفهم البيتين ، لكننا نستطيع أن نستكشف جوابه بعد تأمل فى البيتين نفسيهما . فالجميح حين استثنى أبا ثوبان هذا وصفه بأنه ليس أبكم ولا عيى اللسان ، أى وصفه بالفصاحة والبلاغة وبحسن الفهم وصواب المنطق . وتفكير قليل فى هذا الوصف يهدينا الى السر فيه . فلا بد أن أبا ثوبان كان الوحيد الذى خالف رواحة فى عزمهم

على اسلام جارهم الى هدم . فالذى نستطيع أن تتصوره هو أن هدما جاءوا الى رواحة يطالبونهم بأن يسلموهم نضلة ليقتلوه بثأرهم القديم . فتشاور بنو رواحة فى الأمر ، وتغلب فيهم تعصبهم لبنى عمومتهم هدم على حق جيرتهم لذلك الأسدى ، طبقا للمذهب الجاهلى « انصر أخاك ظالما أو مظلوما » ، وقر رأيهم على تسليم نضلة . لكن أبا ثوبان عمرو ابن عبد الله لم يوافقهم على هذا الرأى ، وخالفهم خلافا شديدا ، وقام بينهم فى جرأه أدبية كبيرة فعارض قرارهم فى خطبة بليغة ذات منطق سديد . وانما كانت هذه منه جرأة أدبية كبيرة لأن أهل العصبية فى نظامهم القبلى الوثيق كان يندر أن يخرج أحد منهم على اجماع أصحابه ، ولسان حالهم بيت دريد بن الصمة :

وما أنا إلا من غزيّة إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

لكن أبا ثوبان كان من هؤلاء القلة ذوى الضمائر الحية والنظر البعيد ، ولا بد أنه نبههم الى خطأ قرارهم وعار خيانتهم تنبيها قويا استفاض ذكره حتى بلغ الجميح . وثانى البيتين يؤكد هذا المعنى الذى فهمناه ، فانه يصفه بأنه يربأ بنفسه عن كل ما يعود عليها باللائمة والشتم .

والذى يبهرنا هو أن هذا الشاعر الجاهلى على شدة غضبه ، واستعار غيظه ، وعظم احتقاره لبنى رواحة ، أخذ نفسه بالعدل والانصاف ، فتذكر أن يستثنى منهم أبا ثوبان ، وأن يمدحه هذا المديح الجميل . لكننا لا ننسى مع ذلك أن هذا الاستثناء قد زاد من نكاية حملته على رواحة ، وان لم يقصد ذلك ، اذ أظهره بمظهر الحكم العدل المنصف الذى لا يصدر فى اداناته وذمه عن مجرد الحقد . هذا وللبيتين

وظيفة فنية دقيقة ، هى أنهما أحدثا ارتخاء فى انفعال الشاعر نحو رواحة خاصة ، فمهدا لانتهاء هذه الموجة من القصيدة ، وبدء موجة أخرى يتجه فيها الى التعبير عن وعيده وتهديده ، ثأرا لنضلة . ولكن الى من يوجه هذا الوعيد ؟ هل يوجهه الى رواحة الخونة وهدم القتلة وحدهم ؟ أو يتجاوزهم فيوجهه الى قبيلتهم عبس كلها ؟ بل هو يزيد على هذا كله ، فيوجه تهديده الى غطفان كلها ، تلك المجموعة العظيمة من القبائل، بما فيها جميع عشائر عبس وبيوتها الأخرى ، وقبيلة ذبيان الكثيرة العدد القوية الشوكة ، وقبائل كثيرة أخرى فى فروع غطفان غير فرع بغيض ، مما ذكرناه ومما لم نذكره فى جدولنا الماضى المبسط . وهكذا نرى كيف يعم الذنب فى العرف الجاهلى فيتسع مداه اتساعا كبيرا ، بل ان الجميح ، فى العرف الجاهلى ، قد أبدى كثيرا من ضبط النفس اذ قصر حقده على غطفان ، ولم يعممه على قيس عيلان ، الشعب العربى العظيم الذى يناظر شعب الياس الذى ينتمى اليه ذلك الشاعر الأسدى !

٦ ـ لا تَسْقِنى إن لم أُزِرْ سَمَراً غطفانَ موكبَ جَحْفَلٍ دُهُمْ

يقول « لا تسقنى » وفقا لعادة الجاهليين أنهم اذا كان على أحدهم ثأر لم يدركه بعد لم يشرب الخمر ولم يحلق رأسه ولم يقرب النساء حتى يدرك ثأره . الا أن لأحد الشراح القدامى شرحا آخر لقولهم لا تسقنى ، وهو : لا تدع لى بالسقيا ، أى بالمطر الكثير ، حيا أو ميتا . وقوله « أزر » هى صيغة أفعل من الفعل زار ، لتعديته الى مفعولين ، تقول زرت القوم وأزرت أخى القوم . ومفعولاها هنا هما « غطفان » و « موكب » . وقوله « سمرا » أى فى وقت الليل ، لأنهم كانوا يسيرون بجيشهم الغازى فى الليل فيهاجمون العدو فى آخره أو فى

الفجر التالى . بهذا البيت يبدأ الجميح فى وصف الجيش الذى يتوعد غطفان كلها بسوقه اليهم . فهو جحفل أى جيش عظيم ، دهم بفتح الدال وضمها أى كثير العدد ، واصل هذه الكلمة من الدهمة بمعنى السواد ، لأن الأرض تسود من كثرته . فاذا عدت الى قوله « أزر » رأيت فى استعمال الفعل تهكما ، فهذه الزيارة لن تكون زيارة بين أصدقاء يرحب بها المزور بل ستكون زيارة تجلب الشر والضر والهلاك الى المضيف ، وهو نوع من التهكم نجده فى بعض الآيات القرآنية .

٧ ـ لَجِبٍ إذا ابْتَدُّوا قَنَابلَه كنشَاص يوم المِرْزَم السَّجْم

لجب = ذى أصوات لكثرته . ابتدوا = أخذوا بجانبيه . القنابل = جمع قنبل وقنبلة ، طائفة من الناس والخيل . النشاص = ما ارتفع من السحاب وتراكم طبقات بعضها فوق بعض مملوءة بالمطر . المرزم = اسم احد الأنواء الممطرة . السجم ، السائل ، وهو هنا الكثير السيلان .

هذا الجيش العظيم الذى سينتقم به الجميح لمقتل نضلة كثير الجلبة عالى الأصوات من كثرة فرسانه ، ومن صهيل خيله وقعقعة سلاحه أيضا . وفاعل « ابتدوا » اما أن يعود على الأعداء ، أى تشتد جلبته حين يهاجم أعداؤه جانبيه ، كالوحش الضارى يشتد زئيره حين تهاجمه ، واما ان يعود على فرسان الجيش نفسه حين ينظمونه ويتقسمون طوائف يأخذ بعضها ميمنته ويأخذ الآخر ميسرته . هذه الطوائف المكونة من الفرسان بسلاحهم على خيلهم كانت بمنزلة كتائب الدبابات أو الكتائب المدرعة أو المصفحة الثقيلة فى جيوشنا المعاصرة . ثم يشبهه بالسحاب الثقيل المتراكم فى نوء المرزم الكثير المطر . وهو تشبيه ذو وجوه متعددة ، منها الكثرة وتعدد الطبقات ، ومنها اسوداد

اللون ، فهذا الجيش يسود به وجه الصحراء كما تسود صفحة السماء بذلك السحاب المتراكم ، ومنها الصوت العظيم الذى يحدثه الجيش كالرعد القاصف ، ولمعان السلاح كالبرق الخاطف ، اما كثرة قطرات المطر فتقابلها كثرة الطعن والضرب التى تسيل الدماء الغزيرة .

اما تفصيل المشبه به فقد كان العرب يقسمون السماء الى ٣٨ نوءا ، كل منها يستمر ١٣ يوما ، ماعدا العاشر الذى يستمر ١٤ يوما . وكانوا يسمون كل نوء باسم النجم الذى يبزغ فى الأفق الشرقى فى فجر ذلك اليــوم ، ويعتقدون ان لهذا النجم تأثيرا فى الأحوال الجوية للنوء . فاذا كان بعضها ممطرا عزوا هذا الامطار الى تأثير نجمه . اما نجم المرزم فيختلفون فى تحديده ، هل هو النجم على عنق الكلب الأصغر أو غيره . وهم على اى حال يقرنونه بالمطر الكثير ، والفعل أرزم الرعد اشتد صوته . ونحن نسمع فى الفعل « أرزم » وفى الأسم « مرزم » حكاية لأزيز الرعد . ونسمع فى البيت كله بضخامة تركيبه وكثرة الحروف الانفجارية فى شطره الأول حكاية للدوى الشــديد . ومن الواضح ان الشاعر فخم من صوته حين جاء الى نظم هذه الأبيات الفخمة فى وصف جيشه .

٨ ـ مَجْرٍ يَغَصُّ به الفضـــاء له   سَلَفٌ يمور عَجاجُــه . فَخْم

نلاحظ احتفاظ النبرة بفخامة رنينها ، والكلمة الأخيرة التى يصف بها الجميح جيشه « فخم » تصلح صفة لوصفه نفسه . هذا الجيش مجر اى ثقيل بطىء المشى من ثقله حتى يخيل اليك انه لا يتحرك ، وثقله ناشىء من كثرة السلاح الذى يحمله المحاربون ، وهو من كثرته يغص به فضاء الصحراء على سعته كما يغص الحلق بشىء

لا يستطيع ان يبتلعه . وسلفه اى الكتيبة المتقدمة من خيله يثير بسنابكه غبارا يذهب ويجىء . وفى قراءة : يموج عجاجه ، أى يعلو ويضطرب كموج البحر . هذا عن سلفه وحده ، فما بالك بسائره .

٩ ــ يَنْعَوْن نضلةَ بالرماح على جُرْدٍ تَـكَدَّسُ . مِشْيَةَ العُصم

هؤلاء الفرسان يطعنون برماحهم ويقولون : وانضلتاه ! فنعيهم لنضلة لن يكون بالبكاء والعويل بل بطعن اعدائه . وهذا يذكرنا بعادة بعض آهل الصعيد حين يقتل منهم قتيل فلا يقيمون سرادق التأبين ولا يتقبلون العزاء الا بعد أن يقتلوا قاتله ، وقد تمضى سنون قبل آن يتم لهم ذلك . وهم يركبون على خيل جرد اى قصيرة الشـعور ، وقصر شعورها لأنهم قصوها اعدادا لها للحرب كما كان يفعل العرب ، أما الخيل التى يتباهون بركوبها فى وقت السلم فكانوا يطيلون شعورها. هذه الخيل تـكدس أى تحاول الاسراع فى سيرها وهى مثقلة بفرسانها المدججين بالدروع والسلاح ، فهى تضطر الى ان تنتزع اقدامها من الأرض انتزاعا شديدا فى أسراعها هذا . وهذا هو وجه تشبيهها بمشية العصم ، وهى الوعول او تيوس الجبال ، فالذى يجتهـد فى ارتقاء جبل مرتفع يجد انه يضع كل ثقله على رجليه ليثبت توازنه ثم ينتزعهما هذا الانتزاع ، واليه تضطر الخيل مع انها تسير على ارض منبسطة من ثقل ما تحمل . هو كما ترى تشبيه يقوم على الملاحظة الدقيقة لمشية الوعول ، التى يضرب بها المثل فى العربية وغيرها على تسلق اوعر الجبال .

١٠ ــ من كلّ مُشْتَرِفٍ ومُدْمَجةٍ كالـكَرِّ ، من كُمْتٍ ومن دُهْم

يزيد من وصف الخيل ، فيقول انها بين حصان مشترف اى يمشى

عالى الرأس منتصب الجسم ، وذكور الخيل توصف بالاشراف فى جريها ، أما الاناث فتوصف بخضوع أعناقها وهى تجرى . وفرس مدمجة أى معصوبة الخلق ، ثم يشبه اندماجها بالكر أى بالحبل فى فتله . ويذكر أيضا تنوع الوانها بين كميت وسوداء ، واللون الكميت أحمر داكن أو « بنى محمر » كما نقول . هذا التعداد لأنواع الخيل والوانها هو وسيلته الفنية لاقناعنا بكثرتها ، لأنه لا يصل الى غرضه كشاعر بمجرد ذكر عدد من الأعداد .

١١ ـ حتّى أُجازِىَ بالذى اجترمت عبسٌ بأسْوأِ ذلك الجُرْم

قوله « حتى أجازى » هو بقية قوله فى البيت السادس « لا تسقنى » . وقوله « بأسوأ ذلك الجرم » معناه بأسوأ عقاب يستحقه ذلك الجرم الذى ارتكبوه . وهو ينسب هذا الجرم الى قبيلة عبس ، بما فيها من عشائر كثيرة سوى رواحة الخونة وهدم القتلة لم تكن لها يد لا فى الخيانة ولا فى القتل . لكن تذكر انه لن يقصر انتقامه على عبس ، بل سيحله بغطفان كلها ، هكذا تقديره لسوء ذلك الجرم الذى ارتكب .

بهذه الأبيات الاحدى عشرة أتم الجميح تنفيسه عما يغلى به صدره من انفعالات نحو أعدائه ، والآن ، أخيرا ، يكشف عن سبب كل هذه الانفعالات ، فيلتفت الى قريبه وصديقه المقتول ليصور لنا عاطفته ازاء موته :

١٢ ـ يانصلَ للضيفِ الغريب ، ولا جارِ المَضيم ، وحاملِ الغُرم

١٣ ـ أومن لأشعثَ بَعْلِ أرْمَلَةٍ مثلِ البَلِيَّةِ ، سَمْلَةِ الهِدْم

وهما بيتان يروعاننا روعة قوية بايجازهما العظيم ، ثم بشــدة اهتزازهما وتقطعهما مع العاطفة الشديدة الاضطراب . ونعنى بايجازهما شيئين ، أولهما ان تركيبهما اللفظى فى ذاته غاية فى الاقتصاد اللفظى ، وثانيهما انه لم يزد عليهما فى رثاء نضلة . ببيتين اثنين فقط يكتفى فى رثاء صديقه العزيز الذى قتل خيانة وغدرا على ايدى قبيلة أخرى غير قبيلتهما . وبعدهما يقف وينهى قصيدته ، بمجرد ان أحس بأنه قد أتم التعبير الشعرى الصادق عما يجيش بنفسه . هؤلاء شعراء صادقون وفنانون أصيلون يقتصرون على ما يكفيهم ولا يزيدون ، ولا يتخذون من الرثاء مجالا سانحا للتطويل والتهويل . ولكن أعد الآن قراءة البيتين لتلاحظ التهدج الكبير الذى دخل صوت الشاعر اذ بلغ أشد اضطرابه وحرقته ، فتقسم البيتان الى فقرات قصيرة سريعة متجاوبة ، بدأت بالمنادى الذى دخله الترخيم .

يعبر عن تحسره لموت نضلة وعظم الخسارة التى خسرها المجتمع بموته فيقول : الآن وقد مت يا نضلة من يساعد هؤلاء فى محناتهم المتعددة ؟ أولهم الضيف الغريب . ولكى تقدر « الغريب » حق قدرها يجب ان تعرف ان معظم الجاهليين لم يكونوا يجودون الا على الضيف الذى تجمعهم به أواصر قبلية من نسب أو مصاهرة أو حلف أو ولاء . اما الغريب فكانوا يرفضون ان يكرموه أو يتهربون منه . هذه هى الحقيقة النزيهة التى تستقريها من أخبارهم وأشعارهم اذا استوفيتها واجدت النظر فيها ، ولم تتأثر بفكرة مسبقة مما تغص به كتب تاريخ الأدب الرخيصــة . وعــد الى فصلنا السادس لتراجع ما وصفناه من حقيقة الكرم الجاهلى ، ولتتذكر كيف كان مشاهير أجوادهم أنفسهم لا يعطون الضيف الا بعد ان يسألوه من انت

أو ممن انت . ولولا هذه العادة فى قصر الكرم على ذوى الأواصر لما احتاج القرآن الكريم الى أن يحضهم على اكرام « ابن السبيل » فى آيات متعددة . ولهذا جعل الله ابن السبيل فئة من الفئات الثمانى التى فرض لكل منها فريضة فى الصدقات ، وأحصاها على سبيل الحصر (الآية ٦٠ من سورة التوبة) .

وثانيهم هو الجار المضيم . وهو الذى يستجير بقوم من ظلم حل به . هنا أيضا لا تصدقن ما تقرأ من ان الجاهليين كانوا يغيثون كل ملهوف يستصرخهم ، فقد كان لكل قبيلة ما يكفيها وزيادة من ثاراتها الخاصة التى يجب عليها أن تثأر لها ومن خصوماتها وعداواتها الخاصة التى يلزمها ان تحتاط لها حيطة لا تغفل ثم من التزاماتها الرسمية بنصرة حلفائها ومواليها ، فمن يلومها اذا رفضت أن تجير مضيما لا تربطها به رابطة . وأخبار العرب وأيامهم مليئة بأسماء المستجيرين الذين يترددون على القبائل يسألون حمايتها فترفضهم القبيلة بعد القبيلة .

وثالثهم هو حامل الغرم . وهو من يتحمل عن غيره دينا . أى أنه ليس هو المدين ، لكن مروءته تدفعه الى تحمل الدين عن المدين ، ثم يعجز عن الوفاء به ، فيلجأ الى نضلة ، فاذا تحمل نضلة عنه حمالته فهو يتحمل دينا من الدرجة الثالثة فى وجوب الأداء ، لا من الدرجة الأولى ولا من الدرجة الثانية . ومع ذلك كان يفى به كما لو كان دينا مباشرا واقعا عليه هو . وما نظنك تحتاج الى ان تؤكد لك ان هذا شىء كان نادر الوجود ، ولهذا كان « الغارمون » أى المدينون الذين يعجزون عن أداء دينهم احدى تلك الفئات الثمانى التى حصر الله فيها الصدقات. ولكن ربما نحتاج الى ان نؤكد ان كثيرين ممن يقع عليهم دين من

الدرجة الأولى كانوا يماطلون فى اداء دينهم ، وعلى هذا أيضا شواهد شعرية متعددة . ولولا هذا لما احتاج القرآن الى ان يحضهم اذا تداينوا بدين الى أصل مسمى على أن يكتبوه ، صغيرا كان أو كبيرا ، فى آية تكررت فيها الكتابة مرات الحاحا فى ضرورتها ، وهى من أطول آيات الذكر الحكيم (الآية رقم ٢٨٢ من سورة البقرة) .

ورابعهم هو من يصوره فى بيته الأخير . وهو رجل بائس فقير يرمز الى حاجته بأن شعر رأسه « أشعث » ، أى متلبد مغبر (وهو نفس التصوير الذى رأينا الحادرة يستعمله) . وهذا المعدم زوج لأرملة ، أى امرأة محتاجة مسكينة ، سملة الهدم ، أى تلبس ثوبا خلقا باليا . وهل نحتاج الى ان نذكر القارىء بكثرة الآيات القرآنية التى تحضهم على اطعام المساكين ، والبائس الفقير ، وأن نطلب اليه ان يتعمق مغزاها الحقيقى ، وان يفكر فى السبب الذى جعل القرآن يصف الكافر الذى يرفض دين الاسلام بأنه الذى لا يطعم المسكين ، والذى لا يحض على طعام المسكين ، فى عدة آيات ؟ لكن تأمل فى تشبيه الجميح لتلك المرأة بالبلية ، وهذه اشارة الى عادة من عادات الجاهلية لدى بعض القبائل . فالبلية هى البعير الذى كان لرجل يركبه فى حياته ، فاذا مات الرجل شد بعيره عند قبره وفقئت عيناه وشد عقاله تحت الرحل ، وربط بحيث لا يستطيع أن يبتعد عن القبر ، وترك بلا علف حتى يموت . والشراح القدماء يعللون هذه العادة الجاهلية بأن الجاهليين كانوا يعتقدون ان صاحب البعير اذا حشر يوم القيامة ركب عليه فى المحشر . ولكن أحدهم يتشكك فى وجود هذه العقيدة لدى الجاهليين ، فمن الواضح أنها من تأثر الشراح بعقائدهم الاسلامية ، والجاهليون الذين كان لديهم مثل هذه العقائد فى الحشر يوم القيامة كانوا افرادا قليلين جدا ، فلا يمكن ان نفسر بهم عادة قبلية انتشرت

لدى بعض القبائل . وسير جيمس ليال فى تعليقاته على المفضليات يوافق على هذا التشكك ، ويقول ان هذه ليست الا عادة من عادات الدفن المعروفة لدى جميع الشعوب والأزمان ، وان البعير الذى يضحى به كان مقصودا به ان يستعمله الميت فى عالم الظلام الذى يعيش فيه الموتى بعد دفنهم . والفرق واضح بين تعليل ليال وبين تعليل الشراح القدماء ، فعلى تعليله لا يكون هؤلاء القوم يؤمنون بالبعث الصحيح أمام الله فى يوم القيامة ، بل هو مجرد اعتقاد الكثير من الشعوب والجماعات البدائية بأن الحياة تستمر على شكل ما بعد الموت ، فيحتاج صاحبها الى ما كان يحتاج اليه على الأرض من حيوان ومتاع أو زوجات أو عبيد وخدم .

وليال محق فى تعليله كما تطلعنا الدراسات الأنثروبولوجية ، ولكننا نسأل : ما وجه الشبه بين البلية وبين تلك المرأة المسكينة ؟ وجه الشبه بينهما ان كلتيهما مقرونة الى صاحبها تتحمل مصيره دون ذنب جنته . فالبعير يحكم عليه بالموت جوعا لموت صاحبه ، وهذه الزوجة أيضا تتضور جوعا طول حياتها لأنها مربوطة برابطة الزواج الى ذلك الأشعث لا تستطيع منها فكاكا .

ومن هذا التشبيه نستنبط ان الجميح لم يكن ممن يوافقون على هذه العادة بل رأى ظلمها وقسوتها . والشطر الأول من البيت له روايتان أخريان ، احداهما « أم من لأيتام وأرملة » ، وثانيتهما « أم من لأشعث لا ينام وأرمل » ، أى لا ينام من شدة الجوع . وأولى هاتين الروايتين تدخل الأيتام فيمن كان نضلة يعطف عليهم ، وما نظن القارىء المسلم الذى يحسن تفهم كتابه المجيد بمحتاج الى ان نذكره باهانة الجاهليين لليتامى وهضمهم حقوقهم ، وشيوع

هذا السلوك شيوعا جعل اكثرهم لا يرون فيه حرجا ، وهنا أيضا تعزز الصورة التى يعطيناها الشعر الجاهلى اذا احسنا استقراءه الصورة التى يرسمها القرآن الكريم . بل لقد عدوا اليتم فى ذاته عارا ومذلة . اما الرواية الثانية فنلاحظ فيها انها لا يدخلها الحذذ ، بل تستوفى وزن الشطر فى ثلاث تفاعيل تامة ، خارجة بذلك على جميع الشطور الأخرى . وهذه ظاهرة سنتأمل فيها حين ندرس قصيدتنا الثانية فى هذا الفصل ، فسنجد فيها نفس الظاهرة .

قد لاحظنا ما فى البيتين الأخيرين من ايجاز رائع ، نفهم الآن سببه ، فكل صفة وصف بها نضلة كانت نادرة الوجود ، وكل منها مشحون لذلك بطاقة قوية من الثناء . والا لما احتاج الجميح أن يسأل : من لهؤلاء بعد وفاة نضلة ؟ لكن القصيدة كلها فى قصرها وتركيزها عظيمة الشحن والتكثيف ، وايجازها هذا يساعدها على الاحتفاظ بوحدة عضوية وفنية صادقة قل ان نجدها فى القصائد القديمة الأكبر طولا . لكنك لا تستطيع ان ترجع وحدتها الى مجرد قصرها ، فقد رأيناها على قصرها هذا تتكون من ثلاث موجات مختلفة . أولاها موجة السخرية السامة والتقبيح القوى لخيانة بنى رواحة . وثانيتها موجة التعبير عن شهوة الانتقام الساحق الذى يتوعد به الجميح غطفان كلها ، من اشترك منها فى الخيانة والقتل الغادر ومن لم يشترك . وثالثتها موجة التحسر الموجع على فقد نضلة . هذه الموجات الثلاث تقود احداها الى الأخرى وتنمو كل منها نموا عضويا صادقا وتسير جميعها فى اتجاه واحد متعاونة على تحقيق هدفه بالطريقة الصحيحة التى يعنيها الغربيون حين يطالبون القصيدة بهذه الوحدة . فيكون لها فى النهاية برغم تعدد انفعالاتها أثر فنى موحد على قارئها

لا يدخله تشتت ، أثر متدرج ينمو خطوة بعد اذ يكشف الشاعر فى موجاته المتعاقبة عن الجوانب المتعددة لفكرة وعاطفته التى مسها مقتل نضلة ، ثم تتكامل كل هذه الجوانب تكاملا « عضويا » بالمعنى الصحيح ، « فنيا » بالمعنى الحديث ، لا بالمعنى القديم الذى يقوم على « التئام » الأجزاء وحسن التخلص وبراعة التحيل .

ملاحظة أخيرة مهمة نحب أن ننبه إليها القارىء ونحدد بها ما عنيناه . حين قلنا كل ما قلنا عن اضطراب الشاعر واهتزازه ، وجيشان عاطفته وجلجلتها وزلزلتها فاننا لم نكن نعنى أنه كان لا يزال يعانى هذا الانفعال معاناة واقعية مباشرة حين نظم أبياته . فلو كان فى مثل هذه الحالة لما استطاع أن يؤدى انفعاله هذا الأداء الفنى المنظم المتكامل الذى ينقل انفعاله الينا . بل لو كان فى مثل هذه الحالة لما استطاع الكلام العادى أكثر من صرخات مزمجرة لا يكاد يفهم معناها ولا تكاد تستبين ، دعك من أن تتصف بالفصاحة والبلاغة . انما استطاع ما استطاع من أداء فنى بعد مضى فترة من الانفعال الواقعى ضبط فيها هذا الانفعال وأمسك بزمامه ، ونقله من مجال المعاناة الواقعة الى مجال التذكر والتخيل ، فاستطاع أن يحيط به ويجيد تمثله وأن يتخير اه الصياغة الفنية الكفيلة بالتعبير عنه تعبيرا يجدده ويخلده ويحمل عدواه الى متلقى فنه . وهذه هى الحقيقة التى تصدق على كل عمل فنى جيد . فاذا قرأت قصيدة يرثى بها أب ولده رثاء صادقا يهز القلوب ، مثل دالية ابن الرومى فى رثاء ولده الأوسط ، فلا تظنن أنه نظمها وهو يقاسى الصدمة العارية الفطيرة اثر موت الولد . بل قد مرت أيام وأسابيع امتلك فيها انفعاله وأعاد النظر فى خواطره ومشاعره واتقن تفهمها واستجلاءها وأجاد تنظيمها وصياغتها . وبذلك تمكن

من أن يطبعها بطابع الفن وأن يؤديها لنا أداء يحييها أمامنا كلما قرأنا قصيدته . لسنا ننكر بهذا أن هناك قصائد يرتجلها الشاعر فور معاناته لتجربته ، لكنها تكون ساذجة غير ناضجة ، ولا شك أن سذاجتها تكون لها فى ذاتها حلاوة خاصة ، لكنها لا تشبع حاجتنا الفنية ، ونحن لا نستطيع أن نقصر قراءتنا على الفنون الساذجة ، فان متعة السذاجة سرعان ما تزول ، ولا نستطيع أن نقضى حياتنا مع السذج ، فهم سرعان ما يملوننا .

* * *

نريد الآن أن نزداد معرفة بفن الحماسة الجاهلى ، بأن ندرس قصيدة أخرى مليئة بالغضب والوعيد . وسنجد القصيدة الجديدة تتفق مع دالية الجميح فى أشياء . تتفق معها فى اتخاذها وزن الكامل الأحذ ، الأمر الذى يؤيد ما قلناه عن انسجام حذذه مع العاطفة الشديدة الحدة والهياج . وتتفق معها فى ايجازها الشديد ، فهى لا تزيد على أحد عشر بيتا يدخل الشاعر فى موضوعها بدون مقدمات ، وعلامة هذا الدخول المباشر أنه — كما فعل الجميح — لم يأت ببينه الأول مصرعا ، والتصريع هو أن تتساوى العروض مع الضرب ، أى الجزء الأخير من الشطر الأول مع الجزء الأخير من الشطر الثانى ، تساويا تاما فى الوزن والروى . ثم ينتهى الشاعر منها بمجرد شعوره بأنه نفس عن انفعاله تنفيسا كافيا . وتتفق معها فى روح الغضب الجياشة التى تهز أبياتها والوعيد الذى تتضمنه بقتال العدو . وتتفق معها أخيرا — أو كان ينبغى أن نقول أولا — فى أن مصدر هذا الانفعال اعتقاد الشاعر بأن العدو الذى يهجوه ويتهدده قد سلك سلوكا معيبا يشتمل

على الخيانة ولا يتفق مع الخلق القويم والمعاملة الشريفة . ولـكنها تختلف عنها بعد ذلك فى موضوعها وتفاصيلها اختلافا كبيرا .

فهى أولا لا تتكون الا من موجة واحدة ، لذلك نجدها أكثـر بساطة وأقل نضجا من دالية الجميح ، ونفتقد فيها ما استمتعنا به فى قصيدة الجميح من تعدد جوانب الانفعال ونموها وتكاملها فى وحدة عضوية وفنية . فنحن لا نستطيع أن نقول ان القصيدة الجديدة تحقق الوحدة ، اذ ليس فيها تعدد يحتاج الى توحيد ، والوحدة بمعناها الاصطلاحى ليست الافراد ، بل تقتضى وجود التعدد الذى يؤلف الشاعر بينه فى بنية عضوية مطردة متكاملة . والنتيجة هى ان أثرها الفنى ، على امتاعه وطرافته ، أقل نضجا وعمقا من أثر دالية الجميح ، فهو أشبه بالأثر الذى تخلفه علينا مئات الأراجيز البسيطة المرتجلة التى نظمها رجال البدو ونساؤه فى مختلف أغراضهم المباشرة الفورية ، من حض على القتال ، أو حداء للابل ، أو تصبير على العمل الشاق ، أو غناء وترقيص لصبى صغير أو صبية ، أو ماثل هذا من الأغراض . لسنا ندعى أن هذه القصيدة تقف عند هذا المستوى ، فهى لا شك تعلو عليه قدرا ، لكنها لا تبلغ مستوى الجميح ، فهى فى الحقيقة فى مرتبة بين الأرجوزة الساذجة الفورية المرتجلة وبين القصيدة المعقدة الناضجة التى تريث الشاعر فى امتلاك خواطرها وانفعالاتها حتى أتم ضبطها وتنظيمها وصياغتها فى أداء فنى منتخب .

وموضوعها ليس منازعات بين قبائل البدو الصحراوية فيما بينها ، بل هو نزاع بين العقلية البدوية التى لا ترضى بالاستقرار والهدوء تحت حكم السلطان وبين ملك يفرض سلطانه المدنى على قبائل البدو المتاخمة لملكه . ذلك أن العدو الذى تهجوه القصيدة هو النعمان بن المنذر ملك

الحيرة الكبير المشهور فى آخر التاريخ الجاهلى ، والذى كان حكمه من سنة ٥٨٢ الى سنة ٦٠٥ م ، أى الى قبل البعثة بخمس سنوات . وكان ملوك الحيرة يسعون فى بسط سلطانهم على قبائل البدو المجاورة حتى يؤمنوا ملكهم فى جنوب العراق من غزواتهم . وكانت الدولة الفارسية قد اتخذت من ملك الحيرة حاجزا يمتص صدمات البدو ويصونها هى أيضا من هجماتهم . وقد سلك ملوك الحيرة الى غرضهم هذا مختلف الوسائل ، من اغراء بالمال ، واتباع لسياسة « فرق تسد »، ولجوء الى الشدة والقمع بجيوشهم المنظمة الحسنة العدة والتدريب اذا احتاج الأمر الى استعمال القهر [١] .

هذه هى القصيدة رقم ٧٨ من المفضليات . وناظمها هو يزيد بن الخذاق الشنى ، نسبة الى شن وهو فرع كبير من عبد القيس ، وعبد القيس من أكبر قبائل ربيعة . وربيعة ، أخوة مضر ، كانوا يسكنون فى الشمال الشرقى من نجد وفى أماكن مختلفة جنوبى العراق ، وكانت عبد القيس تسكن على الساحل الشمالى الغربى للخليج المسمى بالفارسى . لذلك كان اتصال ربيعة بملوك الحيرة قويا علم بعض قبائلها الاستقرار تحت سلطانهم . لكننا سنجد هذا الشاعر أحد البدو الذين لم يتعلموا هذا الخضوع وأبوا الا الاحتفاظ بتمردهم البدوى الذى تعودوه طويلا .

أما سبب نظم القصيدة فلا نعرفه منها ، ولا يقدمه لنا الشراح القدامى، لكننا نستنبطه من القصيدة التى تليها فى المفضليات (رقم ٧٩) ، وهى

(١) لابن خلدون فى مقدمته فصل عنوانه « فى أن البوادى من القبائل والعصائب مغلوبون لأهل الأمصار » يبين فيه الوسائل التى يلجأ اليها السلطان المدنى لبسط سيطرته على أهل البادية المجاورين له.

لنفس الشاعر فى نفس الموضوع . ومن هذه القصيدة الثانية نعرف أن النعمان بن المنذر فرض على شن مكوسا ، فالشاعر يرفض لقبيلته أن تؤدى هذه المكوس ويراها علامة المذلة ، فيقول :

الا ابْنَ المُعَلَّى خِلْتَنا وحسبتَنا   صَرارِىَّ نُعطى الماكسين مُكوسا

والصرارى الملاحون ، يشير الى ملاحى السفن على الخليج الفارسى الذين ليست لهم عصبية قبلية تحميهم من الخضوع والانقياد لجامعى المكوس من قبل الملك .

وحين نقرأ دالية يزيد بن الخذاق سنطرب ولا شك لحماستها القوية ونستجيب لانفعالها الجياش ينقله وزن الكامل الأخذ . ولكننا ان لم نقتصر على الطرب الفنى وأردنا التأمل فى موضوعها السياسى لم ندر أنعجب بشجاعته البالغة أم نسخط على تهوره الأحمق اذ يتحدى ذلك الملك القوى الذى لا قبل له ولا لقبيلته كلها بمقاومة سلطانه . ولعل هذا الشعور المزدوج أو المتناقض من جانبنا مما يضاعف من تأثير هذه القصيدة علينا فى فهمنا الحديث لتلك الأحداث التى كانت تهز العرب فى أخريات حياتهم الجاهلية . فنحن من ناحية لا نملك الا أن نعجب بهذا البدوى الشجاع وتتعاطف مع رغبته فى الاحتفاظ بحريته المطلقة دون ما خضوع لحكم يقيد منها ويحدها بحدود . لكننا من ناحية أخرى ندرك أن ملوك الحيرة — وهم عرب خالصو العروبة ، من لخم من كهلان ، وكهلان أحد الفرعين العظيمين كهلان وحمير للعرب العاربة أو القحطانية — كانوا يحاولون أن يحتفظوا بشىء من النظام والطاعة للقانون لا تستقر الحياة المتحضرة بدونه . وبهذه المحاولة أدوا دورهم التاريخى الهام فى تحضير بعض قبائل الأعراب وتعليمهم قدرا من

الاستقرار ولين العريكة . فمهدوا بعض التمهيد لعمل الاسلام السياسى حين يجىء فيكبح جماح الأعراب ويذهب عنهم النعرة القبلية ويضمهم فى أمة واحدة ترتفع على المناحرات القبلية العتيقة وتواجه ملك الفرس أنفسهم فتغلبه وتأخذ من حضارة الفرس وغيرهم من الأمم التى سبقتها الى الحضارة عناصر هامة تمزجها بعبقريتها الخاصة لتكون واحدة من أنضج الثقافات التى عرفتها الانسانية فى التاريخ القديم والوسيط .

اذا تذكرنا هذا الصراع بين بداوة الأعراب وحضارة الحيرة ساعدنا فى فهم بعض الأبيات الغامضة التى لا يساعدنا الشراح القدامى على فهمها . والحق أنهم يقصرون تقصيرا شديدا فى فهم هذه الأبيات القصيرة الشديدة التركيز المحتشدة بالعاطفة ، ويعجزون عن تتبع القفزات السريعة التى تقفزها عقلية هذا البدوى من بيت الى بيت ، لأنهم بالطبع لم يحاولوا أن يتعمقوا نفسيته ولم يدركوا حقيقة الصراع الذى كان يمثل هو جانبا منه ويمثل النعمان بن المنذر الجانب الآخر .

١ — أعْددتُ سَبْحَةَ بعدما قَرِحَتْ   ولَبِسْتُ شِكَّةَ حازمٍ جَلْدِ

سبحة = اسم فرسه ، وهو فيما يبدو مأخوذ من جريها السهل الذى ينساب كأنها تسبح فى الماء . قرحت = تم طلوع أسنانها اذا أتمت من عمرها خمس سنوات . الشكة = السلاح . أما حين يصف نفسه بأنه حازم فانه يشير الى تردد غيره من أهل قبيلته فى قبول المكوس التى فرضها النعمان أو رفضها . لكن هو قد حزم أمره على الرفض ، وليكن ما يكون ، فهو جلد على كل ما يأتى به المستقبل من مغبة عصيانه . نحن يروعنا بلا شك هذا البدوى الشجاع الساذج الذى يعتقد أن فرسه القارح وسلاحه الذى يلبسه كافيان لتمكينه من مقاومة النعمان

كفيلان بتخويف النعمان وصد اعتدائه . وهذا يذكرنا بما يحفل به تاريخ البدو فى القديم والحديث من أمثلة البسالة المتناهية أمـام جيوش تفوقهم نظاما وتدريبا وتحصدهم بأسلحتها المتفوقة حصدا . أنصت الآن الى تصوير البيت بجرسه للحزم والعزم والتصميم ، منذ بدأه بالفعل « أعددت » . بهمزته القاطعة وداليه وتائه ذوات الانفجار . واقرأ « شكة » بارعاد قوى للصوت وتأكيد لاحتكاك الكاف المشددة يمثل ما للسلاح الفولاذى من حدة و « شك » . واقرأ « جلد » بتفخيم يعبر عن التصميم وقوة الاحتمال . وانظر فى انسجام هذا كله مع الكامل الأحذ الذى شرحنا ايقاعه .

٢ — لن تَجْمعوا وُدّى ومَعْتِبَتى   أو يُجْمَعَ السَّيْفان فى غِمـد

معتبتى = موجدتى ومعاداتى ، أى أنكم لن تستطيعوا أن تحتفظوا بصداقتى وغضبى فى آن واحد ، والشطر الثانى مثل على الاستحالة التامة . لا يخبرنا الشراح من يخاطب يزيد بهذا البيت ، لكن بعض التفكير يرينا أنه يخاطب قومه بنى شن . ويظهر لنا منه أن قومه لاموه على اندفاعه فى عصيان النعمان ، وكان رأيهم الأول أن يطيعوا هـذا الملك الذى لا يستطيعون مقاومته . لكن يزيد خالفهم خلافا شديدا ، وخيرهم بين أن يتبعوا رأيه وأن يهجرهم . والظاهر أنه بهذه القصيدة وبالقصيدة الأخرى قد الهب مشاعرهم وأثار نعرتهم حتى وافقوه على رأيه فتغلبت الحماسة على العقل ، ثم ندموا ولات حين مندم حين لم يجلب عليهم هذا التحدى الا شرا كبيرا ، كما سنذكر فى آخر دراستنا للقصيدة . ومواجهته اياهم فى هذا البيت بهذا التخيير بين أن يحتفظوا بوده وأن يوطنوا نفوسهم على هجرانه اياهم يدلنا على أنه كان يحتل

فى قلوبهم مكانا عزيزا لا يجعل من السهل عليهم أن يتخلوا عنه ، ربما لشجاعته الكبيرة ، وانهم حاولوا جهدهم أن يسترضوه ويقنعوه بشتى الحجج بضرورة الامتثال لأمر النعمان . لكنه أصر على موقفه وما زال بهم حتى غلبهم ببلاغته وأعداهم بعدوى حماسته .

٣ — نعمانُ ! إنك خائن خَـدِعٍ يُخفى ضميرُك غيرَ ما يبـدى

نكاد نراه فى هذا الالتفات السريع وقد جذب ثيابه بعنف من أيدى قومه الذين كانوا يتوسلون اليه أن يهدىء من ثورته ، ليوجه خطابه الى النعمان خطابا مباشرا يصارحه برأيه فيه دون تحفظ أو تمويه . ومجرد مخاطبته اياه باسمه « نعمان ! » دون كنيته ولقبه الملوكى اهانة كبيرة تدل وحدها على التحدى . وهو يتبع هذا الخطاب المهين بأداة التوكيد « ان » ليعزز اتهامه الجرىء . والخاءات الثلاث التى تتردد فى قوله « خائن خدع يخفى » تنسجم مع شعور الاحتقار والاشمئزاز الذى يشعر به ، كما نقول « اخيه ! » و « اخص ! » فاذا تأملنا اتهامه هذا أدركنا مغزاه الهام . ذلك أنه حين يتهم النعمان بالخيانة والخداع والنفاق انما يعبر عن موقف البدوى الساذج الصريح الذى يريد الصراحة والمصارحة فى الصداقة والعداوة ، ويعبر عن حنقه على ذلك الملك الداهية الذى يلجأ الى حيل الدهاء السياسى وألاعيبه ليبسط سيادته على القبيلة . والظاهر من هذا البيت أن النعمان الى الآن لم يلجأ الى الشدة والقهر لتحقيق سيادته على شن ، ولكنه نجح الى حد كبير فى استمالتهم اليها بوسائل المصانعة والاغراء وحوك المؤامرات والخلوص الخفى الى بعض رؤسائهم ، وغير هذه من وسائل « الدبلوماسية » ، حتى أقدم الآن على فرض المكوس عليهم ، وحتى

مالوا فعلا الى الموافقة على تأديتها ، وهى ليست الا اعلانا عن قبولهم لسلطته . وهذه الوسائل الماهرة هى التى تثير سخط الشاعر ، فهو لا يستطيع أن يجد فى أعمال النعمان الى الآن عداء صريحا لقبيلته ، لكنه بغريزته يهتدى الى غرض النعمان الحقيقى فى اخضاعهم . فهاهو ذا فرض المكوس قد جاء فأثبت صحة توجسه ، وكشف القناع عن غرض النعمان الذى طالما موهه،لذلك يتهمه بالخيانة والخداع والنفاق .

٤ — فإذا بدا لكَ نَحْتُ أَثْلَتِنا فعلَيْكَها إن كنتَ ذا حَرد

الأثلة من أكبر شجر الصحراء وأجوده خشبا ، تصنع من خشبها الصلب القصاع والجفان ، ضربها مثلا لعزتهم . ونحتها تجريدها من لحائها ، فاذا جردت منه جفت وماتت بعد قليل . والحرد القصد والتعمد.واستعماله لمجاز كشبط اللحاء بدلا من الاجتثاث أو الاستئصال مهم الدلالة . فيزيد واثق تمام الوثوق من أن النعمان فى كل سياسته الى الآن كان هدفه الحقيقى أن يهدم عزتهم ، وليس فرض المكوس الا الضربة الأخيرة التى تتم ما بدأ . وان كان قوم الشاعر لا يوافقونه لطيبتهم وغفلتهم . فاذا كان هذا هو غرض النعمان فلماذا لا يقصده قصدا صريحا ولينظر ماذا يحدث له ، ولم يلجأ الى كل هذه الحيل الخداعة المنافقة ؟ مرة أخري نرى حيرة البدوي أمام ألاعيب السياسة وسخطه على نجاحها حتى الآن فى التأثير على قومه الطيبين وتحديه للخصم أن يصارحه بعداوته حتى يريه ماذا يستطيع أن يفعل . انظر كيف يتحدى النعمان بقوله « فعليكها ! » ويحرضه على امتحان قوته معهم ، كما يقول أحدنا لخصمه : تعال ادخل لى ورينى أمال ! ويستعمل « ان » الدالة على التشكك فى قوله « ان كنت ذا حرد » ، زيادة فى التحريض ، كما تقول : ان كنت راجل صحيح ! .

٥ — يأبَى لنــا أنَّا ذوو أنَفٍ   وأصولُنا من مَحْتِــد المجد

الأنف بتحريك النون مأخوذ من الأنف العربى الشامخ الأشم الذى وصفناه . ومحتد المجد أصله . بهذا البيت يعلن الى النعمان اباء قبيلته أن تخضع له وتقبل سلطانه وتؤدى مكوسه . وحذفه لمفعول « يأبى » يفيد التعميم فيضاعف من أنفهم أن يقبلوا أى لون من ألوان الاذلال والصغار . ولا بد أن هذا البيت كان من أقوى الأبيات التى نجح بها فى اشعال حماسة قومه وتغليبها على حذرهم حتى وافقوه على عصيان النعمان ، اذ ضرب فيه على وتر مجدهم الأصيل القديم غير المكتسب وعزة نفوسهم وشممها المعروف . فالبيت فى نظرنا موجه الى قومه بقدر ما هو موجه الى النعمان .

٦ — إنْ تَغْــزُ بالَخرْقاء أسْرتَنا   تَلْقَ الـكتائبَ دوننَا تَرْدى

هذا تفصيل لتحديه « فعليكها » الذى ألقى به فى البيت الرابع . وحين يبدأ بيته بحرف الشرط « ان » مرة أخرى فهو يريد أن يكرر تشككه فى عزم النعمان الحقيقى على مواجهتهم بالحرب ، ويعلن اعتقاده أن تهديد النعمان مجرد كلام وجعجعة ، كل ذلك ليزيده تحريضا . والخرقاء هى الخصلة الخرقاء ، أى الجهل والحماقة . يقول : ان يحملك خرقك وفساد رأيك على غزونا حقا فستجد دوننا كتائبنا أى جماعات خيلنا تردى ، من الرديان وهو جرى متوسط للخيل أسرع من المشى وأبطأ من العدو (والذى يمنع خيلهم من بلوغ سرعة العدو هو ثقلها بما حملت من سلاح ، ففى نفس الفعل تهديد مضاعف) . فلنذكر أن يزيد يوجه كثيرا من هذه الأبيات الى قومه بقدر ما يوجهها الى النعمان . وهكذا يتهم هذا البدوى المتحمس ذلك الملك الداهية بصفة

ربما كانت أكبر انطباقا عليه هو . وهكذا يثبت لنا أنه ليست عنده فكرة صحيحة عن مدى قوة النعمان . وفى شرح رواه ليال لمستشرق آخر (الأستاذ بيڤان) أن الخرقاء صفة لكتيبة النعمان ، فيزيد يشبه هذه الكتيبة بالمرأة الخرقاء ، وهى التى لا تحسن صنعة ، أى يتهمها بعدم التبريز فى القتال . وفى رواية : ان تغز بالملحاء ، والملحاء اسم لأحد الجيوش التى كانت لملوك الحيرة ، واسمها مأخوذ من اللون الأملح وهو الذى يختلط فيه البياض والسواد ، بياض سلاحها وسواد دروعها . ومن الكتائب الأخرى لملوك الحيرة الشهباء ، من اللون الأشهب ، ودوسر ، وهى الكتيبة التى وجهها النعمان الى شن عقب تحدى يزيد بن الخذاق ، واسمها قد يكون معناه القوية الضخمة ، أو قد تكون كما يقول ليال تسمية فارسية « دو سر » أى ذات الرأسين.

٧ — أحسِبْتَنا لحماً على وَضَمٍ ؟ أم خِلْتَنا فى البأس لا نُجْدِى ؟

هذا بيت آخر لا بد أن فعله كان قويا فى اثارة قبيلته . والوضم خشبة يضع عليها القصاب اللحم ليقسمه ويبيعه ، أو حصير مصنوع من خوص النخل يفرشه على الأرض فيضع عليه اللحم ليقيه التراب ، وهو مثل ضربوه للعجز التام وعدم قدرة المرء على دفع الشر الذى يراد به . والبأس الشدة والحرب والصعوبة .

٨ — ومَكَرْتَ مُعْتلياً مَخَنَّتَنا والمكرُ منك علامةُ العَمد

ما نحسب هذا البيت الا مؤيدا لفهمنا الذى فهمنا به هذه الأبيات وموقف الشاعر فيها . والمخنة الأنف ، من الفعل خن بمعنى قطع ، وخن القوم وطىء مخنتهم . فكما اتخذ العرب الأنف الأشم رمزا للعزة فاستعملوا منه الأنف والأنفة بتحريك النون ، رمزوا الى الذل بقطع

الأنف أو بارغامه أى وضعه فى الرغام وهو التراب . ومنه قولهم فعل ذلك رغم أنفه وأرغم الله أنفه أى ألصقه بالتراب . هكذا يزيدنا البيت استجلاء لعاطفة القصيدة وادراكا لما يأخذه الشاعر على النعمان بن المنذر . فهو هنا يسجل أن النعمان فى كل محاولاته الى الآن لتذليلهم لم يستعمل سوى المكر ولم يصارحهم بغرضه فى بسط سيادته عليهم . لكن يزيد يرى فى هذا المكر دليلا كافيا على قصده العدائى . والميمات التى تتردد فى كل كلمة من كلمات البيت تصور بضمها المتوالى للشفتين هذا القصد العامد الذى يصر على نسبته الى النعمان .

٩ — وهززتَ سيفَك كى تُحاربَنا   فانظُرْ بسيفك من به تُرْدى

هذا أيضا بيت مهم من الناحية السياسية . لاحظ أن النعمان الى الآن لم يستعمل سيفه أى لم يلجأ إلى القوة الفعلية ، بل اكتفى بهزه أى بالتهديد . والشاعر يقبل منه هذا التهديد ويتحداه أن ينفذه حتى يرى هل يهلك به أحدا . تأمل فى سخريته القوية فى تعبيره « فانظر بسيفك » وتكراره حرف الجر مرتين مرة مع السيف ومرة مع ضميره يزيد من سخريته من هذا السيف الذى يهتز ولا يقطع شيئا .

١٠— وأردتَ خُطَّةَ حازمٍ بطلٍ   حيرانَ أَوْبَقَه الذى يُسْدى

هذا بيت يبدو لنا غامض المعنى،وغموضه ناشىء من ايجازه الشديد وابهام الفتحة التى على آخر كلمة « حيران » . فهل هذه الكلمة منصوبة فتكون حالا من الفعل « أردت » ، أو هى مجرورة وعلامة جرها الكسرة لمنعها من الصرف فهى صفة أخرى لـ « حازم » ؟ هذا الرأى الثانى هو أول ما يبدو لنا ، لكن الرأى الأول هو الصحيح . والذى يعنيه يزيد هو أن يقول للنعمان أنك بهزك سيفك ، أى بتهديدك ايانا

باستعمال القوة ، وبما فرضت علينا من المكوس تظن أننا سنؤديها صاغرين ، قد حاولت خطة لا يقدر عليها الا حازم بطل ، فى حين أنك أبعد الناس عن الحزم والبطولة ، انما أنت حيران متخبط فى سياستك مضطرب مشتت الرأى ، وكل ما أسديته (أى حكته من المؤامرات ، من أسدى الثوب أى حاك سداه ، وسدى الثوب هو ما مد منه) لن ينفعك شيئا بل سيوبقك أى يهلكك . هكذا يعتقد هذا البدوى الساذج أن استعمال النعمان لمختلف حيل السياسة ومكايدها وعدم لجوئه الى القوة الصريحة ليس الا دليلا على حيرته وتخبطه وعدم حزمه وانتفائه من البطولة الحربية . فيزيد لا يعرف الا طريقا واحدة يغلب بها الخصم خصمه : أن يستل سيفه فيمضى اليه طالبا المبارزة والمناجزة . والنعمان لم يفعل هذا الى الآن . اذن هو جبان متردد . ولا شك اذن أن قصيدة يزيد ستزيده خوفا وترددا !

١١ — ولقد أضاء لك الطريقُ وأنهجتْ سُبُلُ المسالك والهُدى يُعْدى

أنهجت = وضحت . يعدى = يعين ويساعد على النجاح . يعتقد يزيد أنه بهذه القصيدة قد بصر النعمان بحقائق الموضوع ، بل يأمل فى أنه وقد وضح له الطريق السوى سيستمع النعمان لانذاره ويصيخ الى داعى الهدى ويقلع عن محاولته الخرقاء . فهو ببساطته البدوية وطيبته التى تثير عطفنا يرجو للنعمان الهدى والتوفيق ، ولا يدرى المسكين ماذا ستكون نتيجة هذه القصيدة .

هنا نلاحظ ملاحظة فنية مهمة : أن الشطر الأول من هذا البيت الأخير قد زال عنه الحذذ فجاء تام الوزن ، تفعيلته الأخيرة « متفاعلن » لا « متفا » . فما تعليل هذه الظاهرة ؟

الذى يبدو لنا أن يزيد وقد أتم قصيدته أتم التنفيس عن انفعاله الجياش ، فدخل نفسه بعض الهدوء ، لذلك لم يحتج الى حدة الحذذ فى هذا الشطر ، وان كان الحذذ لا يزال داخلا على الشطر الثانى لحكم القافية . وفى ترك الحذذ واللجوء الى الوزن التام اشعار بانتهاء القصيدة . وقد لاحظنا نفس الظاهرة فى احدى الروايات التى يروى بها البيت الأخير من قصيدة الجميح . ونرى نفس الظاهرة فى بعض القصائد القديمة الأخرى . ومن الطريف أن نلاحظ نظيرا لهذه الظاهرة فى النظم الانجليزى ، اذ قد يطول البيت الأخير فتكون به تفعيلة زائدة ، وقد يستعمل الشاعر الانجليزى عكس الطريقة فيكون البيت الأخير أقصر وزنا ، وكلتاهما اشعار بأنه قد هدأت نفسه وانتهى من أداء ما أراد التعبير عنه . فاذا أعدنا النظر فى هذا البيت الأخير وجدنا به ظاهرة ايقاعية أخرى ، هى أن الاضمار لم يدخل أية تفعيلة من تفاعيله الست ما عدا التفعيلة الأخيرة ، وهذه دخلها الاضمار بحكم القافية (والاضمار تسكين الثانى المتحرك) . أما جميع أبياته السابقة فيدخل كلا منها اضمار واحد على الأقل ، وأغلبها يدخله اضماران أو ثلاثة ، وواحد منها وهو البيت الثانى الذى يصيح فيه بقومه يدخله أربعة اضمارات . فقد كان الاضمار ملائما لما كان فيه من عنف وحدة ، أما وقد أفرغ انفعاله وهدأ فى بيته الأخير فان حركات التفاعيل تنساب بغير اضمار .

وبعد ، فماذا حدث لما أتم يزيد بن الخذاق التنفيس عن عاطفته ، ونجح فى استثارة قومه وتحريضهم على عصيان النعمان ؟ بعث النعمان اليهم كتيبته المسماة دوسر ، فاستباحتهم ، أى قتلت من رجالهم واستولت على أموالهم وفضحت نساءهم . فقال سويد بن الخذاق ، أخو يزيد :

ضَربتْ دَوْسَرُ فينـــا ضربةً أثبتت أوتادَ مُلْكٍ فاسْـــتقرّ

فجزاكَ اللهُ من ذى نعمـةٍ وجزاه اللهُ من عبـــدٍ كفر

وارسال النعمان لكتيبته هى دليلنا على ما ادعيناه من نجاح يزيد فى تأليب قومه على النعمان ، فلا يعقل أن يفعل بهم النعمان هذا عقابا على هجاء قاله أحد شعرائهم . كذلك يؤيده قول أخيه « أثبتت أوتاد ملك فاستقر » . أما الشطر الأول من البيت الثانى فيخاطب به سويد النعمان بن المنذر ويدعو الله أن يجزيه خيرا على ضربته فيهم ، لأنهـا أعادت الأمن والاستقرار بينهم ، ويعترف بأن النعمان صاحب نعمـة عليهم . والشطر الثانى من البيت يتحدث فيه عن أخيه يزيد ، الذى جر عليهم هذا الشر برعوته وعصيانه ، ويعلن تبرؤه مما ارتكب أخوه من كفر بنعمة مولاه النعمان . ومن هذا يتبدى لنا أن أخا يزيد كان على خلافه من البدو الذين تعودوا على معاملة الحكام المدنيين والخضوع لسلطتهم . وهكذا نرى اختلاف المواقف فى الأسرة الواحدة بين أخوين فى قبول الحكم المدنى أو رفضه . وهذا يتيح لنا أن نبدى رأينا فى تلك المسألة التى اختلف فيها كتابنا المحدثون بين نقيضين ، حول علاقة العرب الجاهليين بالحضارات المحيطة بهم .

ففى جانب وجدنا الذين يبالغون فى عزلهم عن تلك الحضارات ، فيجعلونهم بدوا أقحاحا لم يتطرق اليهم أهون تأثير من الحضارات المجاورة . وفى جانب آخر وجدنا الذين يلفتون الأنظار الى علاقات نشأت بين بعض قبائلهم وبين تلك الحضارات ، وقامت على حراسة القوافل وعلى التجارة والزيارة وعلى خضوع بعضهم لسلطان المناذرة

ملوك الحيرة وما يليهم من السلطان الفارسى ، أو سلطان الغساسنة ملوك الشام وما يليهم من السلطان البيزنطى . ثم تطرف أصحاب هذا الرأى حتى خيلوا الينا أن معظم الجاهليين أو عددا كثيرا منهم قد تم تحضرهم واستقرارهم وتنورهم قبل مجىء الاسلام . والحقيقة التاريخية التى يشهد بها شعرهم نفسه هى ان كل تلك التأثيرات التى لا ننكرها لم تؤثر فى أغلبهم ، بل لم تؤثر فيمن اتصل منهم بتلك الحضارات الا تأثيرا متفاوتا ، كما رأينا فى اختلاف الأخوين ، وأن علاقة الجاهليين بها كانت على الدوام مضطربة مزعزعة ، وأن سلطان المناذرة والغساسنة لم يثبت ويستقر قط حتى على القبائل التى وقعت تحت حكمهم المباشر ، كما تشهد كثير من الحروب والفتن والثورات والغارات ، وكما تجلى معلقتا عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ، وكما تجلى قصائد أخرى منها قصيدة يزيد بن الخذاق التى درسناها ، وقصيدته الثانية التى تليها فى المفضليات ، وقصيدة أخرى هى القصيدة رقم ٨١ من المفضليات ، تنسب الى الممزق العبدى ، وهو من فرع آخر من نفس قبيلة عبد القيس ، وقال بعضهم انه هو يزيد بن الخذاق نفسه ، وناظم هذه القصيدة كائنا من كان يتحدث عن تحدى النعمان ومعاندته ومخالفة أمره ، ويفخر بحزم قومه وبأسهم فى الحرب . هذا فى حين أننا نرى فى القصيدة رقم ٢٨ من المفضليات شاعرا آخر هو المثقب العبدى ، وهو فيما يقولون خال الممزق ، يمدح النعمان ويصف بسطه لسلطانه على قبائل فى البادية ، ويعتذر اليه عما حدث من قومه من عناد ومخالفة وميل عن الحق ، ثم يرجوه أن يطلق سراح رجالهم الذين أسرهم من كهول وولدان .

وهذا كله جدير بأن يحملنا علىٰ الحذر من أن نبالغ فى تحضر الجاهليين ، فالحق أن طابعهم الغالب هو الطابع البدوى الرعوى غير المستقر ، وأن هذه هى الصفة الأساسية لفنهم الشعرى ، برغم ما يظهر فيه من بعض المؤثرات الحضرية المادية والثقافية ، وكل من يتجاهل هذا الطابع البدوى الغالب أو يقلل من صبغته لن يفهم تاريخهم السياسى والاجتماعى ، ولن يحسن تقدير فنهم الشعرى ، ولن يقدر جهاد الاسلام اياهم وحملة القرآن على حميتهم ورعونتهم وتصويره لعتيهم واصرارهم ، بل لن يفهم لماذا سمى حياتهم باسم « الجاهلية » .

الفصل الثالث عشر

هـــدوء المشيب

وداع الشباب . قصة الصيد . الحصان الكريم والانسان الكريم

فى الفصل الحادى عشر رأينا زهيرا الشاب فى عنفوان فتوته وفرط شرته . فلنقرأ له الآن قصيدة نظمها فى كبره ، لنستمتع بما حوته من جمال فنى فى ذاتها ، ولنرى تطور فن زهير ونضجه ، ولنشهد عبرة أخرى تضاعف من تأثيرها : كيف يلحقنا نحن البشر تغيير الأيام ، فتهدأ فورة الشباب فى عروقنا ، ونأخذ أنفسنا بالرزانة والجلال ، ليس ذلك لأننا نريد الرزانة والجلال ونفضلهما فى صميم أنفسنا على حـدة الشباب ، ولكن لأننا لا نملك للأمر تبديلا ولا تحويلا ، فنحن نجعل من الضرورة فضيلة كما يقول المثل الانجليزى .

والقصيدة التى اخترناها للدراسة هى لاميته « صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله » . ومجرد ورودها على بحر الطويل ، فى حين أن قصيدة شبابه الهمزية وردت على بحر الوافر ، ايذان بالفرق بين العهدين . فكما لاءم الوافر بضرباته السريعة وقفزاته النشيطة المتدافعة فورة الشباب وحميته ، سنجد الطويل بضرباته البطيئة الهادئة « فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن » يلائم هدوء الشيخوخة ورزانتها ، ومن الصعب علينا أن نتصور زهيرا الشيخ ينظم على بحر الوافر . فاذا بحثنا عن السر

وجدنا أولا أن الوافر أقصر زمنا ، لأنه يحتوى على ١٣ مقطعا فى كل شطر فى حين أن الطويل يحتوى على ١٤ مقطعا .

لكن هـذا الفرق فى مقطع واحد ليس كل شىء . فلننظر فى نسبة مقاطعهما الطويلة ومقاطعهما القصيرة . نجد الوافر يحتوى على ٧ مقاطع قصيرة و ٦ طويلة ، أما الطويل فيحتوى على ٥ قصيرة و ٩ طويلة (وحديثنا دائما عن الشطر الواحد) . فاذا عرفنا أن المقطع الطويل يستغرق من الزمن ضعف ما يشغله المقطع القصير ، أدركنا أن الوافر يستغرق ١٩ وحدة زمانية فى حين أن الطويل (برغم أنه لا يزيد فى عدد المقاطع الا مقطعا واحدا) يستغرق ٢٣ وحدة زمانية . لكن هذا ليس كل شىء ، بل المهم أيضا هو توزيع المقاطع بين طويلة وقصيرة . فالوافر يتتابع فيه مقطعان قصيران فى كل من التفعيلتين الأولى والثانية «مفاعلتن مفاعلتن » ، وذلك فى « علتن » من كل منهما ، وهذا لا يحدث فى أى من تفاعيل الطويل ، ويحدث فى الطويل العكس ، اذ يتتابع مقطعان طويلان فى كل من التفعيلتين الأولى والثالثة ، وتتتابع ثلاثة مقاطع طويلة فى تفعيلته الثانية .

هذا اذا قسنا البحرين بالمقياس الحديث وهو قصر المقطع وطوله . فاذا رجعنا الى المقياس القديم وهو توزيع الحركة والسكون ، وجدنا فى الوافر أن كلا من التفعيلتين الأولى والثانية تتتابع فيها ثلاث حركات دون فاصل من سكون ، أما الطويل فلا تتتابع ثلاث حركات فى أى من تفاعيله .

فلنترك الآن هذا النقاش العروضى والموسيقى بعد أن نستخلص مغزاه ، وهو أن القارىء بينما ينبغى عليه أن يقرأ الوافر بأقصى

ما يستطيع من الحدة والنشاط والاضطراب ، ينبغى عليه أن يقرأ الطويل بأكمل ما يستطيع من التؤدة والرزانة والهدوء . ولننظر الآن فى الأبيات الأربعة الأولى من لامية زهير :

١ — صحا القلبُ عن سلمى وأقصر باطلُهْ … وعُرِّىَ أفراسُ الصِبا ورواحِله

٢ — وأقصرتُ عمّا تعلمين ، وسُدِّدتْ … علىَّ ، سوى قَصد السبيل ، مَعادِله

٣ — وقال العذارَى : إنما أنتَ عمُّنا ! … وكان الشباب كالخليط ـ نُزايِله

٤ — فأصبحتُ ما يعرفن إلا خَليقتى … وإلا سوادَ الرأس والشيبُ شامله

هذا النسيب الافتتاحى أقرب الى أن يكون اضرابا عن الحب ووداعا له ، فهو فى هذا مختلف عن الغرض الأصلى من النسيب الجاهلى ، وهو بيان ما يأخذ قلب الشاعر من لواعج الحب وحرقته . فاذا تأملنا فى السبب لم نجد الموضوع هو رحيل المحبوبة ، بل هو رحيل الشباب . وفى هذا يتفق زهير مع سلامة بن جندل فى الأبيات الثلاثة الأولى من بائيته « أودى الشباب حميدا ذو التعاجيب » (القصيدة ٢٢ من المفضليات) ومع قليلين آخرين من شعراء الجاهلية .

والشعور الذى تتضمنه هذه الأبيات من حسرة على انقضاء الشباب هو شعور لا يستطيع أن يدركه حق الادراك الا من ولى شبابه أو أخذ يولى . نعم يا قارئنا العزيز ، دعنا نؤكد لك انك اذا كنت دون الأربعين من عمرك ، فمهما يكن من مقدرتك على المشاركة العاطفية والتخيل الفنى ، فان فى هذه الأبيات لوعة لن تقدرها حق قدرها ، ولن تعرف طعمها الحقيقى ومدى مرارته . فان ظننت غير هذا فانتظر حتى تدخل

فى كهولتك وارجع الى هذه الأبيات وقارن بين ماستشعر به فيها حينذاك وما تظن انك تفهمه فيها الآن ...

يبدأ زهير أبياته بأن يعلن أن قلبه قد صحا عن سلمى ، كأن حبها لم يكن الا سكرة أو غيبوبة أفاق الآن منها وعاد الى كامل صحوه ووعيه وصوابه . ويؤكد هذا الادعاء بقوله « وأقصر باطله » ، مدعيا أن ما كان فيه فى شبابه من أمور الحب واللهو والمتعة كان باطلا وقد كف الآن . ثم يزيد ادعاءه تأكيدا بشطره الجميل المشهور فى علوم البلاغة « وعرى أفراس الصبا ورواحله » . جعل للصبا خيولا وابلا كان يركبها اليه ، أما الآن فقد عريت هذه الخيول والابل أى طرحت عنها سروجها ورحالها وبقيت ظهورها عارية لا تركب ، فهو لم يعد يذهب الى متع الصبا على حصان ولا على جمل . فاذا تذكرنا أن هاتين كانتا وسيلتيهما فى النقل ، وان الحصان كان أغلى من الجمل ، أدركنا أن هذه الكناية التى استمدها من بيئته البدوية شبيهة بقول أحدنا فى عصرنا هذا : لقد عزفت عن ارتياد الملاهى والكباريهات ، ولم أعد أركب اليها تاكسى ولا أوتوبيس !

ويبدأ بيته الثانى مستمرا فى هذا الادعاء ، فيقول مخاطبا سلمى « وأقصرت عما تعلمين » ، يقول الشنتمرى : أى كففت عما عهدتنى عليه من الصبا . ويقول ثعلب : أى كففت عما تعلمين من الباطل . لكن تعبيره أدق وألطف بكثير ، فهو يلمح تلميحا مهذبا الى أشياء حدثت لا يجد ذكرها الآن لائقا بجلال شيخوخته ، فهو يرمز اليها هذا الرمز الخفيف الذى لا يخلو من تهكم على نفسه ، كما يقول أحدنا « اللى بالك فيه ! » .

وفجأة يتغير حديثه فى باقى البيت . ولعلك قد لاحظت كل ذلك الادعاء الملح الذى يكرره ويؤكد به أنه الآن قد صحا وترك الباطل وكف عنه ، حتى كرر « أقصر » فى بيتين متواليين . ولعل هذا الالحاح نفسه قد أثار ارتيابك ، كما يقول المثل الانجليزى « يخيل الى ياسيدى أنك تلح فى التأكيد أكثر من اللازم ! » فالآن فى باقى البيت الثانى يصدقنا الخبر . هو يسلك الآن قصد السبيل ، أى السراط المستقيم ، لكن لا باختياره ، ولا لأنه السلوك الأمثل ، بل اضطرارا ، لأن معادله قد سددت دونه ، وهى جمع معدل ، وهو كل ما عدل فيه عن القصد . هذا اذن هو السبب ، أن أسباب اللهو والباطل لم تعد متاحة له ، فلم يعد يجد فى نفسه القوة والجلد على ورودها والارتواء منها . ومن له بقوة الشباب وجلده على الرغم من باطله وحيده ، فمكره أخاك لا بطل !

على أن حسرته تتضح بأشد مرارتها فى الشطر الأول من بيته الثالث « وقال العذارى : انما أنت عمنا ! » وروعة هذا الشطر أنه يشارك هؤلاء العذارى فى تهكمهن عليه ، فيتهكم هو على نفسه ، ومجرد نقله لتهكمهن مشاركة فيه (وعليك أن تقرأ قولهن بنبرة أنثوية تركزها على « عمنا ! ») . فبعد أن كان العذارى يقبلنه كخدن لهن ، ويعاملنه بصفته شابا يناظرهن فى الشباب ، بكل ما فى هذه المعاملة من ألفة ومساواة ومرح وعدم تحرج ، صرن الآن يتأدبن فى مخاطبته ويتكلفن الرزانة أمامه ، ولا يخاطبه الا بقولهن « يا عم زهير ! » وما أشد مرارته من لقب يلقبنه به ! وما أكبر رغبته لو استمررن فى مخاطبته كما كن يفعلن من قبل بألفة ومرح وبلا كلفة وبلا احترام ، فيقلن له بأسلوبنا: واد يا زهير ! وكلمة « انما » تلفتنا الى حقيقة أخرى ، هى أنه أحيانا

ينسى حقيقة السن وفاصلها فيداعبهن ، فانظر كيف يكون رد فعلهن على هذه المداعبة من الاستغراب والحرج ، ومن السخرية والتهانف » وسرعان ما يرددنه الى وعيه بأن يقلن له بأسلوبنا : « الله ! عيب يا عم زهير ! » أو : هيء دا أنت عمنا ! »

أعد الآن قراءة البيت لتلاحظ المدات التسع التى دخلت كل كلماته ما عدا كلمة « انت » لتسمح بالتطريب الشجى مع هذه الذكرى اللاذعة . لكن الذى يضاعف من مرارة هذه المعاملة هو ابطاؤه هو فى ادراك هذه الحقيقة : أنه لم يعد الآن كما كان شابا فتيا ، بل صار شيخا هرما . وكلنا يبطىء طويلا فى ادراكها ، يرفض الاعتراف بها حتى بينه وبين نفسه ، ويؤجل هذا الاعتراف الى أطول مدى يستطيعه ، فاذا أدركناها واعترفنا بها حدث هذا فجأة ، بعد طول تلكؤ ورفض وتأجيل ، فخيل الينا أن هذا الهرم قد أخذنا بغتة ، واننا كنا الى الأمس، نعنى الأمس الحرفى القريب ، شبانا فى أتم عنفوان الشباب ، فأين تولى شبابنا وكيف زال عنا بهذه الفجاءة ؟

ونحن حين لا نزال فى غرة شبابنا نعرف بالطبع أنه سيأتى علينا زمن نكون فيه شيوخا ، لكن ذلك الزمن يبدو لنا بعيدا بعيدا ، ومعرفتنا تلك ليست الا معرفة نظرية محضا لا تأثير لها فى خيالنا أو عاطفتنا ، أما حين يأتى الزمن الموعود فنصير شيوخا حقيقيين فما أكبر استغرابنا لسرعة انقضاء الزمن ! أذكر حين كنت فى الثالثة والعشرين من عمرى وجاءنى مندوب احدى شركات التأمين يغرينى بأن أعقد معها عقـدا يستوفى مدته عند بلوغى الستين ، فقهقهت ساخرا من قوله ، فخفض المدة الى سن الخمسين ، وقال لى : هذا معناه بعد سبع وعشرين سنة فقط ! فازددت مرحا لكلمة « فقط » هذه . والآن وقد تولت هذه

السنون السبع والعشرون أو كادت ، هل أصدق أنها مرت حقا ، وبهذه السرعة ؟

هذه الحقيقة النفسية التى تحدث لنا جميعا هى ما يحاول الآن بسطه ، فهو فى الشطر الثانى من بيته الثالث يقر بالحقيقة الأليمة التى رفضها طويلا ، أن الشباب مهما تطل جيرته لا بد أن يفارقنا ونفارقه ، ويتخذ لهذا الفراق المحتوم مثلا من حياتهم البدوية ، اذ تتجاور قبيلتان فى موسم ما على مرعى واحد ، لكنها جيرة مقضى عليها بالانفصام ان عاجلا وان آجلا . وهكذا ترى مرة أخرى أن زهيرا لم تتح له اجادة التعبير عن هذه العاطفة الانسانية الشاملة الخالدة الا لأنه تلمس لتعبيرها أداء منتزعا من صميم بيئته وأحوال عصره ، فلنتذكر هـذه الحقيقة فى كل دراسة فنية نقوم بها . ثم يأتى فى بيته الرابع فيبدى دهشته من السرعة التى حدث بها هـذا الفراق . فهو حين يقول « فأصبحت » (وفى رواية ثعلب : فأصبحن) يخيل اليه أن هذا قد حدث ذات صباح ، بين عشية وضحاها . والسينان والشينان التى تتتابع فى الشطر الثانى تمثل اضطرابه وتلعثمه اذ واجهته الحقيقة المؤلمة بهذه المفاجأة المحيرة . يخيل اليه أنه أوى البارحة الى فراشه وهو مستمتع بكل شبابه وقوته وشرته ، فلما أصبح هذا الصباح اذا بشباب الأمس قد تولى ، هكذا سريعا .

لكى نقدر قوة تعبيره يجب أن نتذكر أن العرب القدامى كانوا دقيقين فى استعمال « أصبح » وأخواتها ، فهم يعنون بها زمنها المحدد ولا يستعملونها لمجرد معنى « صار » كما نفعل الآن . وهى حقيقة ذكرناها فى دراستنا لعينية الحادرة . فان كنت يا قارئى العزيز فى ميعة

شبابك فأكبر ظنى أنك تسخر من هذا الشعور أو تعتقد أن فيه مبالغة . ولست أملك الا أن أقول لك مرة أخرى : انتظر حتى تدخل أنت فى كهولتك ، وحتى تفيق فى أحد الأيام مدهوشا محتارا تسأل : أحقا قد صرت كهلا ؟ أحقا قد انقضى على سنة تخرجى كذا وعشرون سنة ؟ مستحيل !

ونحن ننظر فى المرآة فنرى وجهنا ورأسنا فى كل صباح حين نغتسل ونسرح ونحلق ، فهل يلاحظ أحدنا ما بدأ يدب اليهما من علائم انقضاء الشباب ونذر الشيخوخة ؟ هل يلاحظ أحدنا هذه الغضون والتجاعيد التى أخذت تتكون فى جباهنا وخدودنا وتحت أذقاننا وفى رقابنا ؟ لا ، حتى يفاجئنا وجهنا يوما فنصحو من شبه غفوة فاذا بنا نطالع وجها جديدا لا عهد لنا به ، وجها غريبا ننكره أشد انكار فهو أشبه بأن يكون وجه شخص آخر . واذا بشعرنا قد ابيض جميعه حتى كأنه قد ابيض فى ليلة واحدة منذ البارحة . نعم لقد لاحظنا فيه من قبل شعرات شهباء هنا وهناك ، لكننا كنا نهملها ولا نحفل بها ولا نفهم نذيرها ، بل لعلنا فى جهلنا — وما أشده من جهل ! — كنا نرحب بها ونسر لها ونفخر ونعتقد أنها زينة ووجاهة وعلامة على اكتمال الرجولة وتوفر الحكمة والوقار . أما الآن فأين لنا بسواد الشباب ! أفلا يود أحدنا فى صميمه لو استبدل بكل حكمته ووقاره هوس الشباب وغرارته ؟ .

هكذا بدا الأمر لزهير كما يبدو لنا جميعا اذ نفاجأ بالحقيقة المرة . فاستمع اليه فى بيته الرابع يصفها ، وفى استطاعتك الآن أن تفهم السر من وراء هذا البيت ، وهو أن هذا كله قد حدث بغتة فيما يبدو له . كان بالأمس شابا ، فأصبح اليوم شيخا . أمسى البارحة وهو أسود شعر

الرأس كله ، فأصبح اليوم وقد شمل الشيب شعره كله . كان بالأمس يداعب الفتيات ويداعبنه ، فأصبحن اليوم ينكرنه ولا يكدن يعرفنه الا من خليقته . وزهير يعنى بالخليقة كما يقول ثعلب« طبيعته وشيمته » أو بمعنى أدق تلك الأوصاف التى تبقى فى أحدنا دون تغير على امتداد العمر ، من شكل الرأس والعظام ، وحجم الأنف والفم ، وطول الجسم، وطريقة هز العنق أو اليد أو الأكتاف ، وأمثالها من « اللوازم » الخاصة التى تلزم كلا منا فنستطيع بها أن نميز شخصا كنا نعرفه فى عهد مضى ولم نلقه من زمن بعيد وان تغيرت كل أوصافه الأخرى .

ولنلاحظ الآن حقيقة نفسية أخرى عظيمة الأهمية ، هى أن زهيرا فى حديثه عن « العذارى » ينسى أن عذارى اليوم اللائى ينفرن منه لسن عذارى شبابه اللائى كن يقبلنه ويبادلنه الغزل . وهذه أيضا حقيقة تحدث لنا كلنا . وهى سر الخلط الذى نقع فيه ، وما يتبعه من حسرة وخزى حين ندرك غلطتنا ونصحو من غفوتنا . أذكر يوما فى العام الماضى لقيت فيه شابا فى حوالى العشرين من عمره . وكان به شبه قوى بشاب كنت أعرفه أيام تلمذتى فى الجامعة المصرية . فخطوت اليه أهم بالتسليم عليه ، وفجأة تذكرت الحقيقة : أن هذا الشاب مستحيل أن يكون ذاك ، لأن الشاب الذى كنت أعرفه لابد أن يكون اليوم فى الخمسين من عمره ! اذ ذاك صدمتنى لوعة الذكرى ، وأدركت مرة أخرى مغزى هذا بالنسبة لى أنا أيضا .

وكم مرة ضبطت فيها نفسى وأنا أنظر الى الكهول بنفس الشعور الذى كنت أحسه نحوهم وأنا شاب ، ناسيا أننى صرت كهلا مثلهم . وهل حدثت لك أيها القارىء هذه التجربة : أنك توجهت لشأن من

الشئون الى الكلية التى تخرجت فيها من سنوات طويلات ، فرأيت فتيانها وفتياتها يذهبون ويجيئون فى الطريق المؤدية اليها ، ويقفون ويتحادثون ويتضاحكون ويتجادلون فى ردهاتها وفوق سلالمها ، فخيل اليك أنهم نفس الشبان والفتيات الذين كانوا رفاقك أيام تلمذتك ؟ اذا كنت لم تحدث لك هذه التجربة فانى أنصحك بألا تسعى اليها ، فان لها لوقعا جد أليم ...

وكأن زهيرا تشتد به لوعة الذكرى فلا يطيق احتمالها أكثر من هذا ، فهو يضرب عن ذكرى الشباب واقبال الهرم ، ويستأنف قصيدته كأنه يبدأها من جديد ، ولهذا يدخل التصريع على البيت الخامس :

٥ — لمن طَلَلٌ كالوَحْى عافٍ منازله عفا الرَّسُّ منه فالرُّسَيْسُ فعاقله

يكف عن التأمل الباطنى فى نفسه ، فيجد شيئا من العزاء فى أن يلحظ ما طرأ على العالم الخارجى أيضا من تغير . فتلك الديار التى كانت آهلة بالأحياء قائمة العمران قد صارت هى الأخرى أطلالا قد درست . وهو يشبهها بالوحى أى الكتاب أو الخط المكتوب . وهو تشبيه يوجزه فى كلمة واحدة ، لكننا نفهم تصويره الكامل من الأشعار الجاهلية الأخرى ، فنعرف أنهم كانوا يشبهون الأرض اذ انجردت وامحت معالم عمرانها ولم يبق منها الا أطلال شاخصة ورسوم ، بالكتاب القديم الذى جف مداده وبليت حروفه . فان أردت أن تزداد فهما لهذا التشبيه فتذكر أن « الكتاب » الذى يتحدثون عنه لم يكن كهذا الكتاب الذى تقرأه الآن مصنوعا من ورق أبيض اللون أملس الصفحة، بل كان مصنوعا من مادة غليظة جافية كثيرة الندوب من جلد أو كاغد سميك داكن اللون غير مستوى الصفحة ، فلونه وجرمه أقرب الى

أرض الصحراء . ويمكنك أن ترى أمثلة من هذا فى غرفة المخطوطات المعروضة بدار الكتب المصرية ، وان لم تبلغ فى قدمها العصر الذى تتحدث عنه ، الا أنها تعطيك فكرة عما نعنى . ثم تذكر أيضا أن الحروف التى يصفونها لم تكن كهذه الحروف الدقيقة اللطيفة فى خط النسخ ، بل كانت حروفا غليظة ضخمة ترسم بخطوط مستقيمة ليس فيها تقويس واستدارة ، فشكلها أقرب الى شكل ما كانوا يخطونه على الأرض حين يقيمون فى دار من الديار . فاذا تخليت ذلك الكتاب القديم بمادته وجرمه ولونه وحروفه ، وقد عراه البلى فامحت بعض حروفه أو امحت أجزاء منها ولم تعد متصلة وانجرد مدادها فلم تعد واضحة ، ثم تخيلت الأرض الصحراوية وقد طمست معالمها وأغارت عليها الرمال الدائمة التحرك مع الرياح ، استطعت أن تحزر الصورة التى يغرم الجاهليون بتصويرها بتشبيههم هذا .

لكن دعنا الآن نجيد الاستماع الى هذا البيت والبيتين التاليين له لنسمع ما فيها من موسيقية فائقة يؤديها زهير بمهارة معجبة :

٥ — لمن طلل كالوحى عاف منازله   عفا الرس منه فالرسيس فعاقله

٦ — فرَقْدٌ فصاراتٌ فأكنافُ مَنْعِجٍ   فشرقيُّ سَلْمَى حوضُه فأجاوله

٧ — فوادى البَدِىِّ فالطَّوِىُّ فثادقٌ   فوادى القَنان جَزْعُه فأفاكله

هذه كلها أسماء أمكنة ، منها الجبال ومنها الوديان ومنها المياه . والأكناف فى البيت السادس هى الجوانب ، والأجاول هى النواحى التى يجال فيها ، جمع أجوال وأجوال جمع جول ، أى أن أجاول جمع الجمع. والجزع فى البيت السابع هو منعطف الوادى ، والأفاكل جمع أفكل

بمعنى الناحية . وهم يختلفون فى تحديد مواضعها وفى وصف طبيعتها ، والحق ان معظم مايقولون فى هذا المجال مجرد تخمين . لكن هناك حقيقتين لا شك فيهما : أنها أماكن مهمة فى حياة الشاعر الشخصية مقرونة فى مخيلته بشحنات قوية من الذكريات ، وأن زهيرا فى نظمه لها قد أجاد ترتيبها بحيث يصدر ايقاعها ونغمها موسيقى عظيمة الرخامة والشجى .

فان ظننا أنها مجرد قائمة بأسماء غريبة ثقيلة الوقع على الأذن، فنحن نحتاج الى أن تكرر قراءة الأبيات مرات حتى تلين على لساننا وتخفف على سمعنا ، فندرك مدى عذوبتها ونبصر مهارة زهير فى تنسيقها . ابدأ بأن تكرر بضع مرات قوله « لمن طللن » وانظر كيف تتوالى الحروف فى خفة ورشاقة ، وكيف يلتقط التنوين فى آخر الكلمة الثانية رنين النون فى آخر الكلمة الأولى ويردده كترديد الأجراس . والحق أن « رنين الأجراس » هو خير وصف لهذه الجملة القصيرة البارعة التى يفتتح بها زهير موسيقية هذه الأبيات . وتلاحظ أن جميع حروفها ما عدا واحدا هى من الأحرف الثلاثة اللام والميم والنون ، وهى من أخف الحروف العربية نطقا (ما يسمى حروف الذلاقة) . والميم والنون حرفان أغنان . واللام والنون من أوضح الحروف فى السمع وأقربها فى الوضوح الى أحرف اللين (الألف والياء والواو) . أما الحرف المستثنى وهو الطاء فيأتى باطباقه الفخم فيجعل لهذا الرنين طنينا ويكسبه فخامة وشجى تنقذه من السقوط فى الميوعة . ما نظن فى امكان شاعر أن يأتى بكلمات لغوية ذات معان تقترب من أن تكون موسيقى خالصة أو « تنتنة » مجردة أكثر مما فعل زهير فى قوله « لمن طلل » .

ثم تأمل فى جمال السين المرددة أربع مرات فى « عفا الرس منه فالرسيس » ، وكيف تحدث بعد ذلك الرنين الفخم همسا رقيقا يأتى كهمس الناى بعد رنين النحاس . والآن تتبع تقسيمه الماهر لفقراته تجده يتبع أطرزة موسيقية مختلفة ينوع بينها . فالشطر الأول من البيت السادس قسمه الى ثلاث فقرات موسيقية ينتهى كل منها بالتنوين فتتجاوب التنوينات الثلاثة : فرقدنن فصاراتنن فأكناف منعجنن ... ولابد أنك لاحظت أيضا جمال النون فى « أكناف » وفى « منعج » وكيف تجاوبان نغم التنوين وتدخلانه الى داخل الكلمة ، ولاحظت ان كلا من الفقرتين الأولى والثانية مكونة من كلمة واحدة ، ثم يخشى زهير أن يقع فى الرتوب لو جاء بكلمة ثالثة واحدة ، فهو يجىء بكلمتين مرتبطتين بالاضافة . وثعلب يروى هذا الشطر « فقف فصارات فأكناف منعج » ، وهى رواية تضيف الى رنين النون نفخة الفاء التى تتكرر بهذا ست مرات فتضيف الى حلاوتها الموسيقى شجن الذكرى .

وفى الشطر الثانى من البيت السادس يضرب عن رنين النون والتنوين ، ويعكس الطراز فيأتى بالفقرة الأولى مضافا ومضافا اليه « فشرقى سلمى » خاتما اياها بمدة الألف ، ويأتى بالفقرتين الثانية والثالثة مكونة كلتاهما من كلمة واحدة مضافة الى الهاء .

أما الشطر الأول من البيت السابع فتلاحظ فيه جمال الياء المشددة اذ رددها فى آخر « البدى » ثم فى آخر « الطوى » . ونحن هنا نفضل هذه الرواية للشنتمرى ألف مرة على رواية ثعلب وهى « فهضب فرقد فالطوى فثادق » ، وأغلب ظننا انها صيغة مبكرة نظمها زهير ثم لما أعاد النظر فى أبياته ـــ وهو مشهور باطالة التروى فيما ينظم وكثرة تنقيحه

لشعره — تبين له املالها ورتوبها فعدل عنها . وفى الشطر الثانى يكرر طراز الشطر الثانى للبيت السادس ولكن مع اختلاف جرس الحروف . وفى رواية ثعلب « حزنه فمداخله » بدل « جزعه فأفاكله » ، ولكنه نفس الطراز الايقاعى كما ترى .

وتزداد استكشافا لتنويعه الموسيقى حين تتأمل كيف ينوع فى هذه الأسماء بين النكرة والمعرف باللام والمعرف بالاضافة . فلا يكاد يستعمل اثنين من نوع واحد حتى يتبعهما بثالث من نوع آخر . وبهذا وبالوسائل الأخرى التى لاحظناها ينقذ أبياته من أن تكون مجرد قائمة أو « لستة » مملة . يتجلى لك هذا لو فرضت انه قال : عفا الرس فالرسيس فالأجاول الخ ... أو قال : عفا رقد فصارات فمنعج الخ ... أو قال : عفا أكناف منعج فشرقى سلمى فوادى البدى الخ ... اذ ذاك كان يقع فى الرتوب والاملال . كما تلاحظ انه فى استعماله لطراز الاضافة ينوع أيضا بين الاضافة الى اسم والاضافة الى ضمير ، وهنا أيضا لا يستعمل أحد النوعين من الاضافة أكثر من مرتين متواليتين ، ولا يقول مثلا : عفا كذا فعاقله فأكنافه فحوضه الخ ...

والآن تأمل فى تجاوب فقراته الموسيقية بين الأبيات الثلاثة . تأمل مثلا فى هذه الفقرات الأربع وكل منها على وزن « فعولن فعولن » أو « فعولن فعول » ، وانظر كيف يوزعها بين الأبيات : عفا الرس منه ... فشرقى سلمى ... فوادى البدى ... فوادى القنان . واستمع كيف تتضاعف حلاوة تجاوبها لأنه فصل بينها بأطرزة موسيقية أخرى . مخالفا مخالفة حاذقة بين الأساسين اللذين تقوم عليهما الموسيقى ، وهما التكرار والتنويع . ولو قامت على التكرار وحده لكانت رتيبة مملة

بدائية ، ولو قامت على التنويع وحده لصارت خلطا متنافرا من الأصوات لا وحدة له ولا انسجام ، وتذكر فى هذا الصدد ما قلناه فى فصلنا الأول عن ضرورة الاتباه للايقاع الداخلى الذى تكونه الكلمات اللغوية فى داخل كل بيت والذى يتألف فى النهاية ليكون الايقاع العروضى العام الذى قصر علماء العروض نظرهم عليه . ويساعدك على تعرف فن زهير أن تكون سمعت أو قرأت أمثلة من النظم الخسيس الذى يكتبه أصاغر المتشاعرين فيكتفون فيه برص مرصوص من الأسماء أو من الصفات تحقق الايقاع العروضى لكن ما أكبر رتوبها واملالها .

هذا التنسيق الماهر العذب لأسماء الأماكن هو احدى خصائص زهير الفنية . وقد رأيت مثالا آخر عليها فى همزيته . وهو يكثر من ذكر أسماء الأماكن فى مطولاته ، لكنك لن تقدر اعتماده على هذه الوسيلة الفنية تقديرا كاملا الا اذا تذكرت ماقلناه فى دراسة الهمزية من انها له ولسامعيه الأوائل أسماء مهمة مشحونة بالذكريات مثيرة للانفعالات الحلوة المرة ، وأن سبيلنا الى الاستجابة لها هى أن تتذكر نحن أيضا أماكن مشحونة بالذكريات الشخصية من صبانا وأول شبابنا حتى نصير أقدر على التعاطف مع زهير حين تهيج به الذكرى فيسترسل فى سرد هذه الأسماء . فاذا أضفنا شجى الذكرى الى موسيقية التنسيق تبين لنا أن وسيلته الفنية فى هذا المجال هى ما يسميه الانجليز « الشعر التعويذى » أى الذى يقوم على ترديد ألفاظ يكون أثرها مثل تخدير السحر برقاه وتعاويذه .

وبهذا انتهى زهير من القسم الأول من لاميته ، وهو قسم النسيب . والآن يريد أن يحسم هذه الذكريات المشجية وأن يتخلص منها ويخلصنا

معه وأن يقدم لنفسه ولنا شيئا نستمتع به وتتلذذ منه . لكنه لا يتحيل على هذا التخلص كما فعل فى همزيته ، بل ينتقل الى موضوعه الجديد بمباشرة تدلنا على أنه الآن أكبر ثقة بنفسه وفنه وأقل حاجة الى تصيد وسائل التخلص . ولعله يعتمد على ان موضـوعه الجديد وان يكن مختلفا ليس منافرا لما عبر عنه فى نسيبه من رزانة الهرم وجلاله . فهو لن يرى لنا قصة من ذكريات غرامه ولهوه ومجالس شربه فى شبابه ، بل يختار نوعا من المتعة لا حرج على الشيوخ الأجلاء فى أن يمارسوه أو يتلذذوا بروايته ، وهو قصة خروجه مع أهله وخدمه لصيد الحيوان الوحشى . وفى هذه القصة حركة ونشاط بلا شك ، لكنهما لا يبلغان ما رأيناه فى قصة الحمار الوحشى وأتانه من الحدة العنيفة . وسنرى على أى حال انه هو لن يقوم فيها بدور ايجابى عنيف ، بل سيكتفى بدور المراقب والموجه ، تاركا لغيره أن يقوموا بما يحدث فى القصة من أعمال مجهدة ، قانعا بالملاحظة والمشاورة والنصح والتعليم . فلنستمع الآن الى قصة من أبرع القصص التى ترد فى شعرنا القديم .

يبدأ قصته بوصف المسرح الطبيعى الذى ستدور عليه حوادثها :

٨ — وغَيْثٍ من الوَسْمِىِّ حُوٍّ تِلاعُه أجابت روابيه النَّجا وهَواطله

انظر كيف اكتفى فى الانتقال بواو رب . وهو يعنى بالغيث ما تنتج عنه من النبات . والوسمى أول مطـر الربيع ، سمى كذلك لأنه يسم الأرض بالنبات بعد عريها . والتلاع جمع تلعة وهى مجرى الماء من أعلى الأرض الى بطن الوادى . والحو جمع أحوى وحواء ، من الحوة وهى الخضرة الشديدة التى تبدو من شدتها سوداء . وقـد اسودت التلاع لما كسـاها من النبت الكثيف . فنفهم انه بعد أن ذكر الوسمى

أراد أن هطول المطر قد تكرر حتى اكتست مجارى الماء نفسها ، لا بطن الوادى وحده ، بهذه الخضرة الشديدة .

اما الشطر الثانى فوصف رائع لكثرة المطر واستجابة الأرض الطيبة له بأنبات النبت الغزير ، ثم نزول مطر آخر يلبى حاجة هذا النبت الى ماء زائد . فالرّوابى هى الأراضى المرتفعة ، وهو يؤكد ارتفاعها بأن يصفها بأنها نجا ، وهذه مقصورة من النجاء جمع نجوة وهى ما ارتفع من الأرض . هذه الروابى قد أجابت الأمطار ، واجابتها لها انها تتقبل ماءها بترحيب فتنبت النبت الكثير ، شأن الأرض الطيبة ، وبخلاف الأرض الخبيثة التى تبتلع ماء المطر دون أن تنبت شيئا . والهواطل جمع هاطلة وهى السحابة التى يدوم ماؤها فى لين ، وهى أغزر من الديمة ، فهى اذن سحابة تعطى الماء الكثير ولكنها لا تعطيه جارفا عنيفا يسبب الدمار ، بل تجمع بين كثرة المطر ولينه (قارن هذا بالأمطار الجنوبية المبرقة التى أنزلها على الديار المهجورة فى همزيته) .

وبهذا الشطر ايجاز شديد ، فهو يعنى ان الروابى أجابت بالنبت وان الهواطل أجابت بالمطر . تأمل اذن فى هذا التجاوب الطبيعى الرائع الذى يصوره زهير . الروابى فى عطشها وجدبها تطلب الماء وكأنها تتضرع الى السماء أن تغيثها بالمطر ، فتستجيب لها الهواطل بالماء الغزير اللين . فتتقبله الروابى تقبلا حسنا وتنبت نباتا حسنا ، لأنها أرض طيبة شكور . لكن هذا النبات يحتاج الى ماء جديد لينمو ويكثف ويشتد ولا يموت سريعا فى حر الصحراء . فتجيبه الهواطل بماء جديد ، ينبت بدوره نباتا جديدا . وهكذا يستمر هذا التجاوب الثنائى المطرب — أو « الدويت » فى الاصطلاح الموسيقى — بين الأرض والسماء ،

بين النبت والمطر . وهكذا يلتفت زهير الى الوحدة الحيوية بين عناصر الطبيعة فى شطر فريد من أبرع ما خلفه لنا التراث الجاهلى . وهناك رواية أخرى للشطر : « أجابت روابيه النجاء هواطله » . تكون فيها الروابى منصوبة على انها مفعول به . لكن هذه الرواية تقصر الاجابة على جانب واحد من الثنائية وتقلل من هذا التجاوب الذى يروعنا فى الرواية الأولى ، كما انها تضيع مافى التركيب من ايجاز بالحذف يكثر فى أسلوب الشعر الجاهلى وفى أسلوب القرآن الكريم . ويخيل الينا ان هذه الرواية الثانية من عمل بعض اللغويين الذين أرادوا أن يصححوا للشاعر قصره للهمزة وان يلغوا ما تعمده من الايجاز ، ولم يلتفتوا الى مافى هذا القصر فى ذاته من خفة ورشاقة وترخيم للصوت ، وما فى الايجاز من اعتماد على ذكاء السامع ومطالبة له بأن يشارك باكمال المعنى .

اما وقد وصف زهير ببيته الواحد — لكن ما أكبر شحنه للصور — هذا المسرح الذى ستلعب عليه قصته ، فانه يأتى الآن فيقدم الينا حصانه الذى ذهب عليه الى ذلك الوادى الخصيب . وسنرى أن حصانه هذا سيكون البطل الأول للقصة :

٩ — هبطتُ بمَمْسُودِ النواشِرِ سابحٍ ‏ ‏ ‏ ‏ مُمَرٍّ أسيلِ الخدِّ نَهْدٍ مَراكله

فى رواية ثعلب : صبحت ، أى أتيت غدوة . والنواشر جمع ناشرة وهى عصب الذراع . وهو ممسود النواشر أى شديدها مفتولها كأنها الحبل الممسود ، أى ليس برهل . وهو يعدو بخفة وانسياب كأنه يسبح فى الماء ولا يجرى على الأرض ، أى من سيولة عدوه تكاد لا ترى مايبذله من جهد . وهو ممر أى شديد الفتل موثق الخلق ، أسيل الخد أى أملسه ناعمه . ثم ان مراكله نهدة أى ضخمة ، والمراكل جمع مركل أى

حيث يركله الفارس فهى جانباه . وهذا الوصف يعنى انه عظيم الجوف، وبذلك توصف الخيل العتاق كما يروى الشنتمرى .

كل هذه الأوصاف والأوصاف التى ستليها ليست مجرد تسجيل مادي لصفات الحصان ، بل كل منهـا فخر قوى وازدهاء عال بهذا الحصان النبيل النفيس الذى يمتلكونه . فاقرأ كلا منها بنغمة الفخر والزهو ، واعل فيها وصفا بعد وصف بهذه النغمة وصـدرك يزداد اتساعا . وتعال الآن الى سبب آخر من أسباب فخره القوى بهذا الجواد.

١٠ـ تَمِيمٍ فَلَوْناه فأُكْمِلَ صُنْعُه فَتَمَّ ، وعَزَّتْه يداه وكاهـله

هو تميم أى تام الخلق كامله ، لا تجد فيه نقصا فى أى عضو من أعضـائه أو وصـف من أوصـافه . فلوناه أى فطمنـاه . لكن ما المغزى الكامل لقوله انهم فطموه ؟ مغزى هذا أنه من استنتاجهم هم ، قد أجادوا تخير أبويه وقرنهما أحدهما الآخر ، وأحسنوا الاعتناء بأمه فى حملها ووضعها له ، وأهتموا به فى أشهره الأولى الدقيقة وحاطوه بكل عناية وسخوا عليه بالرضاعة ، حتى نشأ ونما سليما صحيحا معافى . فحين فطموه أكمل صنعه أى تم خلقه وكمل من كل ناحية . هذا اذن ليس حصانا عاديا أو حصانا اشتروه من آخرون مجهول النسب . بل هو جواد أصيل هم الذين اختاروا أبويه واستولدوه وهم الذين ربوه وقاموا على تنشئته باذلين فيه كل جهد وتكليف . لا غرو أن يكرر زهير للمرة الثالثة أنه « تم » . ثم يضيف أنه على تمامه وكماله فى كل شيء قد زادت يداه وكاهله وغلبتا سائر اجزائه فى التمـام والكمال . يقول الشنتمرى : وبذلك توصف الجياد . والسبب من وراء قولهم هذا أن يديه وكاهله هى أهم شيء فيه لضمان فوزه فى

حلبة السباق واتصافه بسرعة العدو واستقامة الاتجاه ، لأنها هى التى توجهه فى جريه (كما أن العجلتين الأماميتين للسيارة أهم بكثير من الخلفيتين فى توجيه السيارة وتوازنها وأمنها . نوجه هذا التشبيه الى القراء المعاصرين الذين قد يعرفون عن السيارة أكثر مما يعرفون عن الحصـــان) .

كذلك حين وصفه فى البيت السابق بأنه عظيم الجوف فقال الشنتمرى ان الخيل العتاق توصف بهذا ، فالحصان العربى الأصيل يتميز كما سنعرف بعد قليل بضخامة قلبه ، وهذه الضخامة تعطيه قدرة أكبر على تنظيم دورته الدموية وامـــداد سائر جسمه بكمية زائدة من الدم الحامل للأكسجين فى أثناء جريه ، فلا يسرع اليه الخفقان وانقطاع النفس . وفى رواية ثعلب « قليلا علفناه » بدلا من « تميم فلوناه » . وفى الهامش « يصفه بأن القليل من العلف يستبين فيه لكرم عنصره » . لكن هذا يلغى ما يريده زهير من اعتنائهم بتنشئته وفلوه وسخائهم عليه بكل شىء حتى أكمل صنعه . كما أنه يلغى التكرار الجميل الذى يلح فيه زهير بألفاظه الثلاثة « تميم » « أكمل » « تم » ، وهو تكرار يتعمده زهير من شدة اعجابه حتى يقنعنا تمام الاقناع بأنه بلغ حد الكمال . والحصان كان ولا يزال غالى الثمن باهظ التكاليف فى الصحراء العربية ، فلا تقدر على اقتنائه الا البيوت الغنية ، ولا تحسن تربيته الا اذا سخت عليه بكل ما يحتاجه ، بل هم يؤثرونه على أنفسهم بالشراب وعلى أبلهم بالشراب والغذاء ، فلا وجه لأن يذكر الشاعر قلة علفه . وثعلب نفسه يقول ان « أكمل صنعه » معناه « احسنا القيام عليه » .

١١ — أمينٍ شَظاه لم يُخَرَّقْ صِفاقُه		بِمِنْقَبَةٍ ولم تُقَطَّعْ أباجــــله

الشظى هو اصابة الحصان فى شظيه ، وهو عظمة صغيرة لاصقة بالذراع ، فاذا انتقلت من موضعها قبــل شظى الحصان . فحصانه هذا مأمون أن يحدث له الشظى ، لا تخشى عليه أن يحدث هذا له مهما تجهده فى الجرى ، لجودة تكوينه وصواب حركته . وهو لم يصب قط بمرض يعالج منه بأن يخرقوا صفاقه بمنقبة ، والصفاق هى الجلدة السفلى من بطنه التى تحت الجلدة الظاهرة التى عليها الشعر ، والمنقبة حديدة البيطار التى ينقب بها ما يعالجه من الحيوان . كذلك لم يحدث له قط أن قطعت أباجله ، وهى عروق فى يده واحدها أبجل ، يقابله النسا فى الرجل . أما نقب الصفاق فيكون اذا تجمع تحت سرته ماء ، فيخرق صفاقه ويزال هذا الماء . وأما قطع الأباجل فيكون اذا أصيبت يداه باجهاد يسبب لهما ما يسمونه الخمال (بضم الخاء) فيظلع الحصان منه ، فيعالجونه بقطع الأبجل . أما وقد نفى عنه أمثال هذه العيوب باستعلاء ، فلاحظ فى البيت عمل القافات الأربع فى التعبير عن احتقاره لفكرة أن تعرض لحصانه هذه الأمراض فيحتاج الى تلك العمليات .

وهكذا ترى زهيرا للمرة الثالثة يخص يديه أى رجليه الأماميتين بالوصف . وصفهما أولا حين قال « ممسود النواشر » ، ووصفهما ثانيا حين قال « عزته يداه » ، ووصفهما ثالثا فى قوله « لم تقطع أباجله » . كل هذا لأهميتهما الزائدة التى شرحناها . وثعلب يضع هذا البيت الحادى عشر قبل سابقه ، لكننا نفضل ترتيب الشنتمرى ، لأنه يصف مرحلة بعد الفلو .

هذا وصفه الفخم للحصان فى أبيات ثلاثة تفيض بالحب والأعجاب والفخر . ولكن لماذا أكبره كل هذا الأكبار وزها به كل هذا الزهو ؟ تزداد فهما لهذا الوصف وتقديرا لعاطفته اذا عرفت بعض الحقائق عن صفات الحصان العربى ، ومبلغ حب العرب له واعزازهم اياه قدامى ومعاصرين ، وعن شهرته العالمية .

والصفات التى سنرويها الآن عن الحصان العربى شائعة يعرفها محبو الخيول وهواة تربيتها ، وقد ذكروها فى مختلف الكتب والمقالات . فبالاضافة الى خصائصه التشريحية التى ربما لا تهم الا علماء الحيوان ، مثل عدد الفقرات فى سلسلة ظهره وذيله ، له منظر شكلى متميز لا تخطئه عين الناظر . دماغه يمتاز بشدة البروز والتحدد . وأذناه صغيرتان طويلتان مدببتان « كأنهما شوكة » كما وصفهما أحد الكتاب الغربيين ، يوحى منظرهما بالذكاء الحاد « كأنهما لسانان من لهب » كما وصفهما كاتب غربى آخر . والجلد على خديه مشدود شدا وثيقا (ولهذا وصفه زهير بأنه أسيل الخد) .

ووجهه عريض الجبهة فى أعلاه ثم يضيق حتى يصل الى فم صغير . وصغر فمه يجعل المنخرين يبدوان أوسع مما هما ، وهما فى ذاتهما واسعان جدا . والعينان أيضا واسعتان وموضوعتان الى الأمام فى مقدمة وجهه ، الأمر الذى يمكنهما من النظر الى الأمام بالاضافة الى نظرهما الى كلا الجانبين . وهاتان العينان كما وصفهما كاتب غربى « هما أهم ما يميز الحصان العربى عن سائر أجناس الخيل ، فهما تشعان ذكاء ، وتدلان على اجتماع الحدة والنشاط مع الوداعة ودماثة الخلق » .

نأتى الآن الى الصفات الجسمية التى كانت سبب ميزاته العملية والنفسية . فليس الحصان العربى أضخم الخيول ، بل هو صغير الجسم اذا قيس الى خيول أخرى ، كما أنه ليس أسرع الخيول فى حلبة السباق كما تعتقد الفكرة الشائعة ، اذ هناك أجناس تسبقه فى مجرد سرعة العدو فى ميادين السباق . أما ميزته الكبرى فهى قوة الاحتمال وطول الجلد ، وهذه ناشئة من صفات جسمية يمتاز بها . فرقبته زائـدة الضخامة حتى تحتوى على قصبته الهوائية الزائدة الحجم . وعظام صدره أعظم مما هى فى أكثر الخيول الأخرى . والقفص الذى يحتوى رئتيه عظيم السعة . وحوضه يمتاز بطوله الكبير . (ولهذا كله وصفه زهير بأنه نهد مراكله أى عظيم الجوف .) وقلبه زائد الضخامة قوى العضلات الى درجة فريدة . وأفخاذه الأربعة وقوائمه الأربع تمتاز بعضلاتها الفائقة القوة « كأنها مصنوعة من حديد مطروق » كما وصفها كاتب غربى (ولهذا وصفه زهير بأنه ممسود النواشر) . هذه الصفات بالاضافة الى سعة منخريه هى التى أعطته قوة جلده وأحتماله ، وتروى عنه فى هذا المجال أخبار رائعة بعضها يبدو صعب التصديق لولا أن شهودها لا شك فى صدقهم .

والخصال الثلاث الأخرى التى تميز الحصان العربى هى ذكاؤه الحاد ، وطبعه الرقيق الوديع ، وطاعته لراكبه . واجتماع هذه الخلال الأربع هو سبب افتتان الغربيين به ، فضلا عن جمال منظره الذى يفضله كثيرون من محبى الخيول على جميع الأجناس الأخرى .

وكل من خبروا الحصان العربى يشهدون بفرط ذكائه وحساسيته . يتجلى ذكاؤه وحسه المرهف فى ثقة وضعه لأقدامه حتى ليؤمن عليه

العثار (ولهذا وصفه زهير بأنه أمين شظاه) . وطاعته لراكبه يبلغ بها الأمر أنه لا يحتاج الى شكيمة أو لجام ، بل يكفيه عنان (حبل يربط بأعلى رأسه) . فهو يطيع راكبه اذا مسه بفخذه وركبته أهون مس ، أو أصدر اليه أقصر اشارة صوتية ، فيفعل ما شاء راكبه من جرى أو انثناء أو ارتداد أو وقوف مفاجىء . واخلاصه لراكبه تضرب به الأمثال ، فهو يوقظ صاحبه عند دنو الغرباء أو وحوش الصحراء ، ويقف بلا حراك فى شمس الظهيرة بينما ينام صاحبه فى ظله،وفى الحروب يرفس فرسان الأعداء وخيولهم بأقدامه ويعضهم بأسنانه ، فاذا سقط صاحبه ظل واقفا بجواره لا يتحرك الى أن تأتى النجدة .

أما وداعته ودماثة خلقه فقد نشأت من حب العرب له واعزازهم اياه ، فقد كانوا ولا يزالون يعاملونه برفق كبير وحدب عظيم ، ويبذلون فى تربيته كل جهد وتكليف . على أنك لن تفهم هذا الأعزاز حق الفهم الا اذا عرفت أن الحصان فى بلاد العرب قديما وحديثا لا يملكه الا كبار القوم وأغنياؤهم ، مثل الأمراء ومشايخ القبائل وكبار التجار . وذلك لكثرة تكاليفه وقلة فائدته الاقتصادية ، فالحق أن الحصان ليس ذا فائدة مادية لهم مثل الأبل والأغنام والماعز ، بل كل قيمته ، بالأضافة الى تبريزه فى القتال ، هى فى فخرهم بامتلاكه . على أن الحصان الذكر أقل قيمة اقتصادية من الفرس الأنثى ، التى تعطيهم البانها وتلد لهم ، لذلك يذبحون معظم الذكور فى شهورها الأولى ، ولا يبقون الا ما يستجيدونه للانتاج . وقد يصل الأمر بالعـرب المعاصرين الى أنهم يرسلون الفرس مئات الأميال من أجل اللقاح .

وهـذا يزيد من نفاسة الحصان ، لأنه لا يقدر على امتلاكه الا أكبر القوم غنى . لذلك يحرصون عليه أكبر الحرص ، ولا يركبونه

فى الأسفار الطويلة ، بل يركبون الابل ويسحبون وراءها خيولهم ، وانما يمتطونه فى مناسبة عظيمة كزيارة الى أمير ، أو استقبال لضيف كبير ، أو احتفال فى الحى . وكانوا فى أيام الغزوات يركبون ابلهم حتى يصيروا على مسافة ميل أو ميلين من العدو الذى يريدون غزوه ، فينتقلون الى ظهور الخيل ويخلفون الابل وراءهم ، ويعدون بالخيل الى أقصى سرعتها فى هجمة مفاجئة يباغتون بها العدو ، ثم يفرون على خيلهم بما سلبوه حتى يعودوا الى ابلهم فيركبونها ويسحبون الخيل وراءها .

تلك الخلال الكريمة التى تميز الحصان العربى لم تكن وليدة الصدفة ، بل كانت نتيجة الانتخاب السلالى الدقيق من مربيه عبر أجيال عديدة ، يبذلون نهاية جهدهم وعلمهم وحذقهم فى تخير سلالته ، ويتناقل الأبناء عن الآباء معلوماتهم الدقيقة فى انتخاب الخيل وطريقة تنشئتها وتدريبها . كما كانت نتيجة المراس الطويل القاسى الذى تفرضه طبيعة الصحراء العربية .

أما الأدب العربى فيفيض بحب الخيل واجلالها منذ الشعر الجاهلى الى أن قال المتنبى « أعز مكان فى الدنى سرج سابح » . وبالاضافة الى القسم الذى يخصص لوصف الحصان أو الفرس فى القصيدة الطويلة ، نجد قصائد كثيرة مقصورة على حب الخيل واعزازها . وبعضها يصور شجارا طريفا يثور بين الشاعر وزوجته اذ تغار من فرط حبه لحصانه وايثاره اياه بالطعام والشراب . فالقصيدة رقم ١١٠ من المفضليات يرد بها الشاعر على زوجته التى تلح عليه أن يبيع حصانه منتهزا ماحدث فى أثمان الخيل من زيادة ، حتى يستفيدوا من

ثمنه . وتشتد عليه فى اللوم والعصيان ، لكنه يجيبها ببرود أنه سواء عليه أأسرت برأيها فى « ثادق » حصانه أم أعلنته ، ويمضى فيصف محاسنه وفضائله . والمقطوعة رقم ١١٨ فى باب الحماسة من حماسة أبى تمام نرى فيها زوجة تشكو زوجها لأنه يؤثر عليها حصانه « الورد » بلبن الناقة ، وتتفجع وتوجع ، فيرد عليها الشاعر بأنها لا تستوى هى مع الورد ساعة يصيبهم الفزع ، فهى اذ ذاك تقوم مرعوبة وتسرع بالعدو منخوبة القلب لا قناع عليها لدهشها ، أما الورد فيكون على أتم أستعداد حين يقوم اليه باللجام ، وهنالك يجزيه حصانه بما كان يؤثره باللبن واحسان المعاملة ، وكأنه يقول لزوجته : ايش جابك للورد ! والمقطوعة رقم ٢٠٤ من نفس الباب أرجوزة قصيرة لرجل هجرته امرأته لأنه حلب لقحة (أى ناقة بها لبن) لحصانه « الورد » ، فيقول لها انها جهلت من كرمه ونجابته ما يعرف هو ، فيصف عنقه الطويل الذى يمتد فى الغارة ، وينظر نظرة طويلة فى عطفه الذى لا يستقر من النشاط ، ويصف تبريزه اذا جاءت جياد الخيل تردى مملوءة بالغضب قاصدة للعدو . والمقطوعة رقم ٤٩ من نفس الباب نرى فيها رجلا طلب منه بعض الملوك فرسا يقال لها « سكاب » ، فرفض أن يعطيه اياها وقال :

أَبَيْتَ اللَّعْنَ إنّ سَكابِ عِلْقٌ ... نفيسٌ لا تُعار ولا تُباع

مفدّاةٌ مكرَّمة علينا ... يُجاعُ لها العِيالُ ولا تُجاع

سليلة سابِقَيْنِ تَناجلاها ... إذا نُسِبا يضمُّهما الكُراع

فلا تطمعْ ، أبيتَ اللعنَ ، فيها ... ومَنْعُكَها بشىء يُستطاع !

والكراع فى البيت الثالث اسم فحل عظيم ، سمى كذلك من الأنف

الذى يتقدم الجيل . وبهذا نكتفى فى بيان منزلة الخيل فى شعرهم .
أما القرآن الكريم فيحتوى على اشارات عدة للخيل وفضائلها ، وفى سورة العاديات قسم بالخيل السريعة العدو التى تقدح بحوافرها الشرر من الصخور وتغير على الأعداء فى الصبح فتثير الغبار وتتوسط جمع الأعداء . كما أن هناك أحاديث نبوية متعددة فى حب الخيل وتفضيلها ، منها قوله صلى الله عليه وسلم « الخيل معقود بنواصيها الخير الى يوم القيامة » . بل قد سموا الخيل « الخير » ، وبه فسرت الآية « انى أحببت حب الخير عن ذكر ربى » .

وقد قالوا ان العرب كانت لا يهنىء بعضها بعضا الا على مولود يولد ، أو شاعر ينبغ ، أو جواد يفطم . هذا عن حب العرب للحصان واعظامهم لشأنه فى القديم والحديث . أما لدى محبى الخيول من الغربيين فالحصان العربى ينال اجلالا يكاد لا يقل عما ناله من أهله . وهم يتحدثون عنه دائما بلهجة من الحب والحماسة لا تصدر عنهم فى حديثهم عن جنس آخر من أجناس الخيل . ويعدونه أجمل الخيول جميعا وأذكاها وأرقها طبعا وأكثرها صبرا وأقواها جلدا وأكبرها طاعة لراكبه . ومهما يكن من تفضيلهم لأجناس أخرى من حيث ضخامة الحجم أو تفوق السرعة فى مسافات السباق ، فهم يجمعون على أنه أحسن الخيول الخفيفة المستعملة للركوب . ويتباهى الأمريكيون بأن الحصان الذى ركبه جورج واشنطن فى أثناء الثورة الأمريكية كان جوادا عربيا . ويذكر المؤرخون أن الحصان الذى حمل نابليون فى عودته الطويلة المحفوفة بالمخاطر من موسكو الى فرنسا بعد غزوته الخائبة كان جوادا عربيا . وقد أثبت الجواد العربى تفوقه فى نظر الغربيين لما أدركوا فى حروبهم فى القرون الوسطى امتيازه فى ساحة

القتال بما وصفنا من الذكاء والجلد والشجاعة وتمام الطاعة . لذلك كان هو المفضل فى الجيوش الأوربية فى العصور الماضية حين كانت الفروسية تحتل مكان الصدارة فى تنظيم الجيوش وادارة رحى الحروب . أما الآن وقد زالت هذه الحاجة الى الحصان العربى فى الجيوش الغربية (كما زالت أيضا فى بلاد العرب باستتباب الأمن وانتهاء غزوات القبائل) ، فلا يزال الغربيون يستعملونه فى مجالات متعددة من النشاط يؤهله لها جمعه بين تلك الصفات التى لا يجمعها جنس آخر من الخيل ، فى لعبة البولو الدقيقة المرهقة ، وفى استعراضات الوثب ، وفى الصيد ، وفى السباق أيضا . وخير أجناس الخيل فى بولندا والمانيا والمجر هى ما دخل تكوينها عرق قوى من السلالة العربية ، لذلك لا تزال دور تربية الخيل أو الاسطبلات العالمية المشهورة تتنافس فى اقتنائه وتدفع فيه أغلى الأثمان اذا ثبت لها أصالة نسبه ، وهو نسب يمتد الى الفين من السنين ! وهم يشترون الخيول الأصيلة من شبه جزيرة العرب ويتكلفون فى الحصول عليها أكبر المشاق وابهظ الأثمان ، لأن أصحابها يضنون بها أكبر الضن . تماما كما رأينا ذلك الشاعر الجاهلى يرفض أن يعطى ذلك الملك فرسه بأى ثمن .

قدمنا اليك هذه الحقائق لعلك على ضوئها تكون — أيها القارىء العربى ! — أكبر تقديرا لحصان زهير وقدرة على فهم أوصافه والاستجابة لعاطفة صاحبه اذا أعدت الآن قراءة أبياته الثلاثة . أما وقد وصف بطل قصته فهو يستمر فى سردها ، لكنه يربط بينها وبين وصفه لبطلها بهذا البيت :

١٢ — إذا ما غدونا نبتغى الصيدَ مرةً   متى نَرَهُ فإننــــا لا نُخاتله

يقول : نحن واثقون من جودة حصاننا ، مدلون بسرعته ، فاذا رأينا الحيوان الوحشى الذى نريد صيده لا نسارقه ولا نأخذه خلسة ، بل نجاهره ونواجهه ، ثقة منا بأنه لا يستطيع أن يفلت من حصاننا . وهذا ليس افتخارا بسرعة الحصان وحدها ، بل بصفاته الأخرى التى شرحناها من الصبر والجلد ، والذكاء والمهارة ، والطاعة التامة .

١٣- فبينا نُبَغِّى الصيدَ جاء غلامُنا   يدِبُّ ويُخْفِى شخصَه ويُضائله

فى ثعلب : نبغى الوحش . ونبغيه نبتغيه ، وقد استعمل صيغة التكثير ليعنى بها أنهم يبحثون عن الصيد هنا وهناك حتى يعثروا عليه . بينا هم فى هذا البحث اذ جاء اليهم غلامهم — وسنزداد معرفة بهذا الغلام فيما بعد — يحمل اليهم نبأ العثور على الصيد . والآن أستمع الى ذلك الشطر الثانى الرائع المطرب ، وتأمل فى قوة تصويره بايقاعه وجرسه للصورة التى يريد نقلها ، والعاطفة التى يريد أداءها . فهذا الغلام فرح فخور بما يحمل اليهم من نبأ سعيد ، وأغلب ظننا أنه كان أول من رأى الوحوش التى سيصفها ، فهو يعود اليهم يملأه الزهو والانتصار ، ولكنه شديد الحرص على ألا يعلو بصوته فيسمعه الوحش فينفر ، فلابد أنهم نصحوه طويلا بوجوب الحذر والصمت ، الا أنه فى غرارة سنه يبالغ فيما يأخذ به نفسه من الحذر والكتمان ، فالعاطفة التى يريد زهير اثارتها فينا بهذا الشطر هى مزيج من الاعجاب بهذا الغلام الذكى الذى تعلم ما لقنوه من درس ، والضحك منه لمبالغته فى الحرص ، وهو بالطبع ضحك ملىء بالحب والعطف على قلة تجربته ، فان الصيد بعيد عن المكان الذى هم فيه الآن ، وسيرحلون طويلا قبل أن يصلوا اليه . فلا يحتاج الأمر الى كل هذا التخفى الذى يأخذ به الغلام نفسه .

فأنصت الآن الى الجمل الثلاث المتتابعة التى يقسم بها زهير هذا الشطر فى تصويره لهيئة الغلام . وتأمل فى ايقاع كل منها وجرس حروفها ، ثم فى اجتماع ثلاثتها فى انتاج المنظر المصور . استمع الى حركة الدبيب فى صيغة « يدب » وفى دالها وبائها المشددة التى يتريث عليها النطق برهة . ثم الى ايقاع « ويخفى شخصه » ، وكيف جاء بجملة من كلمتين بعد جملة من كلمة واحدة ، والى نغم الخائين فى الكلمتين ، تجد أن الخاء الساكنة تحكى حركة الهبوط وترددها مرتين . ثم تأتى جملة ثالثة مكونة مرة أخرى من كلمة واحدة « ويضائله » ، فيحكى الفعل بمدته الوسطى المفخمة لمجيئها بعد الضاد ، وبهائه النهائية المنقطعة النفس ، ذلك الجهد الذى يبذله الغلام فى هذه المشية الحريصة الحذرة التى يقلل فيها من طوله — وهو لحداثة سنه ليس زائد الطول على أى حال! — ويخطو خطوات سريعة قصيرة متواثبة محاولا أن يلصق جسمه بالأرض زاحفا عليها حتى لا يراه الصيد ، وأين الصيد منه الآن !

فماذا يقول الغلام حين يأتى اليهم بهذه الهيئة ؟ اسمع الآن كيف يحمل اليهم النبأ السعيد المثير ، وتأمل كيف يحكى زهير ببراعة عظيمة قوله الهامس الذى يتنازعه حرصه على خفضه من ناحية وانفعاله القوى الجياش من ناحية أخرى ، فيصدر محتبسا أجش :

١٤– فقال : شِياهٌ راتعاتٌ بقفرةٍ بِمُسْتأسِدِ القُرْيانِ حُوٍّ مَسائِـله

يقول الغلام : قد عثرت على شياه ترتع فى مكان مقفر بواد مستأسد القريان . والمستأسد هو النبات الذى طال وتم وقوى . والقريان جمع قرى (على وزن نبىّ) وهو مجرى الماء الى الروضة ، من قريت الماء

اذا جمعته . والحو جمع أحوى وهو النبات الذى يضرب الى السواد من شدة خضرته . والمسائل جمع مسيل حيث يسيل الماء . فزهير يصف لنا على لسان الغلام (كما يفعل شكسبير كثيرا على ألسنة أشخاصه الدرامية) ذلك المنظر البهيج للوادى الخصيب الذى كانت الشياه تمرح فيه مستمتعة بالنبت الكثيف والماء الغزير حتى فاجأها الصيادون . والغلام يقول ان الحيوان الوحشى الذى رآه هو « شياه » ، والشياه فى الحقيقة هى بقر الوحش ، لكننا سنرى أن الحيوان التى يصطادونها ليست بقرا وحشية بل هى حمير وحشية . فلماذا قال الغلام شياه ولم يقل حمير وكلاهما يصح به الوزن ؟ تراه أخطأ وهذا كل ما فى الأمر ؟ هنا يكتفى الشراح القدماء بأن يقولوا : الشياه هنا الحمير . لكن نعود فنسأل : لماذا ؟

اذا تذكرت ما قلناه من أن الغلام يحاول خفض صوته والهمس به ، وأن زهيرا يحكى فى نظمه هذه المحاولة ، أدركت السبب فى استبدال « شياه » بـ « حمير » . كرر النطق بكلتا الكلمتين بصوت تحاول خفضه وانظر أيتهما أكثر صلاحية للصوت الهامس الخفى . تجد أن « شياه » أصلح لهذه المحاولة بحروفها الثلاثة ، الشين المهموسة ، والياء شبه اللينة ، والهاء المهموسة ، من « حمير » بميمها المجهورة ورائها المجهورة ذات التكرار . بل تكاد « شياه » لا تزيد على نفخة لينة هامسة تصدر من الفم ولا يتجاوز صداها مسافة قصيرة . ثم انظر الآن فى السينات الثلاث التى تأتى فى الشطر الثانى وكيف تضاعف من حكاية الهمس .وستراه يكثر من السينات فى بيته القادم أيضا :

١٥ــ ثلاثٌ كأقواس السَّراء ومِسْحَلٌ قد اخضرَّ من لَسِّ الغَمير جَحافله

يواصل الغلام وصفه للحمر التى عثر عليها ، فيقول انها ثلاث أتن ضامرة كأنها فى ضمورها القسى المصنوعة من شجر السراء — والذى أضمرها كما نعرف من قصة الحمار الوحشى هو نشاطها الكبير واجتزاؤها برعى النبات الرطب عن شرب الماء — ومعها مسحل أى حمار ذكر ، سمى كذلك من صوته وهو السحيل ، وفى رواية ثعلب : وناشط ، وهو الذى يخرج من بلد الى بلد ، من الفعل نشط من المكان كنزل أى خرج ، لكن هذا وصف لا يستعملونه الا للثور الوحشى ، والقصة تدور بلا شك على الحمار وأتنه لا على الثور ، فالظاهر أنها رواية تنجت من فهم الشياه بمعناها الأصلى . هذا الحمار يرعى الغمير وهو النبت الذى تكاثر بعضه فوق بعض حتى غمر بعضه بعضا ، أو نبت يطول ثم يصيبه مطر فيخرج تحته نبت أخضر فيكون غميرا لهذا الطويل أى مغمورا . فالحمار يلس هذا النبت أى يتناوله بمقدم فمه — وهى فى ذاتها كلمة جيدة الحكاية بصوتها لمعناها — ومن كثرة لسه للغمير قد اخضرت جحافله ، جمع جحفلة وهى الشفة للخيل والبغال والحمير . وبهذا كله يزيدنا زهير على لسان الغلام بصرا بذلك المكان الخصيب الذى كانت فيه الحمر .

هذا معنى ما يقوله الغلام ، أما أداؤه فلا بد أنك لاحظت كثرة الحروف المهموسة من الثاء والسين والحاء والخاء والفاء ، تنفث همسها فى مختلف أجزاء البيت ، فتحكى محاولة الغلام فى خفض صوته . والحروف المهموسة تحتاج الى جهد زائد فى نطقها . لكن لاحظ أيضا وضعه البارع للمدات الثلاث بالألف فى الكلمات الثلاث الأولى ، وكيف تسمح هذه المدات للصوت بالتطريب مع العاطفة المضطربة . الا أننا بالاضافة الى الحروف الهامسة نجد فى الشطر الثانى ثلاثة أصوات

لا تلائم محاولة الخفض ، هى الضاد العسيرة النطق والراء ذات التكرار والجيم الانفجارية . وهذه ترينا أن الغلام لم ينجح فى الاستمرار فى خفض صوته ، اذ تغلبت عليه انفعالاته القوية ، أو لعله رأى تهكم سامعيه وضحكهم على محاولته فأدرك أن لا داعى لها ، وهو سينفجر بانفعاله فى البيت القادم ويدع محاولة الهمس اذ يبلغ انفعاله أقصاه بالنبأ الجديد :

١٦ — وقد خرَّم الطُّرَّادُ عنه جِحاشَه   فلم يَبْقَ إلا نفسُه وحَلائِله

انظر كيف علا صوت الغلام واشتد ، وكيف جاءت الراءان المشددتان فى « خرم الطراد » بتكرارهما القوى المتردد كأنهما زغردة الفرح .

يكتفى الشراح بأن يقولوا ان الطراد هم الصيادون . لكن الطراد هم الرجال الذين كانت فرقة الصيد ترسلهم أمامها ليفتشوا عن الحيوان الوحشى ويطاردوه ويوجهوا جريه حتى يدفعوه الى المكان الذى يحاصر فيه وتتم الحملة الأخيرة عليه . وهو نفس ما تفعله الطبقة الأرستقراطية الانجليزية فى عصرنا الحديث اذ ترسل عددا من أتباعها وخدمها ليقوموا بهذا العمل فى صيدها للثعلب والتيس . أولئك الطراد فى مطاردتهم للحمار قد خرموا عنه جحاشه ، أى أخذوها واحدا واحدا . والسبب بالطبع أن صغاره هذه لم تكن تستطيع أن تجرى بنفس سرعته ، فكان يخلفها وراءه فيأخذها الطاردون واحدا بعد واحد . والآن لم يبق الا الحمار وأتنه الثلاث . والطراد يحاصرونها الآن حتى تأتى فرقة الصيد من زهير وأصدقائه من سراة القوم فتهاجمها . لاحظ كيف سمى أتن الحمار « حلائله » ، أى زوجاته اللائى يحللن له ، وذلك

من شدة تمثله للعلاقة بين الحمار وأتنه كالعلاقة بين الرجل وزوجاته من البشر .

١٧ـ فقال أميرى : ماترى رأىَ ماترى ؟ أنختِــله عن نفسه أم نصاوله ؟

أميره هو صديقه الذى يؤامره أى يشاوره (ونحن الآن نستعمل المؤامرة فى الشر وحده ، ولكنها كانت فى الاستعمال القديم للمشاورة عامة) . ومن هذا نعرف أن لزهير صديقا حميما يقف بالقرب منـــه ويشاوره فى توجيه العملية . وقوله : ما ترى رأى ما نرى ؟ معناه : ما رأيك فى الرأى الذى ارتأيناه ؟ أى قد رأينا كذا وكذا فما رأيك فيه ؟ أنأخذ الحمار خلسة بالخديعة والمسارقة ، أم نواجهه جهرة ؟ وهذا البيت يبعثنا مباشرة على ملاحظتين . أولاهما أن زهيرا لم يذكر رأيهم أبالختل هو أم بالمصاولة ، كما لم يذكر رده أبالموافقة هو أم بالمخالفة . وثانيتهما أن سؤالهم هذا يتعارض مع فخره فى البيت الثانى عشر بأنهم اذا رأوا الصيد لا يخاتلونه بل يهاجمونه جهرة . لـــكن لا تظنن أن هذا التعارض مجرد سهو ونسيان من زهير ، بل هو أمر متعمد . فهو لذكائه وجودة فنه القصصى يريد أن يزيد من فضولنا وتشوقنا حتى تتتبع الأحداث القادمة ونعرف منها ما سيحدث . وسنسمع زهيرا فيما بعد يوصى الغلام بأن يتحين من الصيد غرته فيفاجئه قبل أن ينتبه اليه . وهذا أيضا معارض لفخره السابق ، لكننا حين ننعم النظر فى القصة سنستكشف أنها ليست القصة العادية للصيد، بل هى مناسبة خاصة يجيز فيها زهير استعمال الخديعة . ولا نزيد على هذا الآن لئلا نفسد على زهير ما أراده من اثارة التشويق !

١٨ـ فبتنا عُراةً عند رأس جوادنا يُزاولنــا عن نفسه ونُزاوله

نفهم أن الغلام جاء اليهم بنبأ العثور على الصيد وقد دنا المساء، فلا يستطيعون أن يهاجموه حتى يولى الليل ويقبل ضوء الصبح . ولا خوف من هروب الصيد على أى حال لأن الطراد يحاصرونه (وهــذا أيضا يحدث فى قصة الصيد الانجليزية التى قد تستمر أياما قبل أن يجهزوا على الثعلب) . فهو فى بيته هذا يصف كيف قضوا ليلهم يعدون الحصان للمطــاردة النهائية والحملة التى ستجهز على الوحوش . يحاولون أن يضعوا اللجام حول رأسه وفى فمه ، لكنه يرفض ويتأبى ويجاهدهم جهادا شديدا ، حتى اضطروا لفرط ما لاقوه من العناء فى ترويض هذا الحصان أن يتجردوا فى أزرهم (جمع أزار) ويقضوا ليلهم عراة الصدور عند رأسه ليكونوا أقدر على الجامه . وقيل عراة أى قضينا ليلنا بالعراء وهى الأرض العارية من الشجر . وقيل من العرواء وهى الرعدة تأخذ الصائد من شدة حرصه على الصيد . لكننا نفضل المعنى الأول ونراه أنسب للصورة المرادة ، والمعنيان الآخران حذلقة لا لزوم لها .

الآن نبدأ نفهم المناسبة الخاصة التى اختارها زهير لقصته . فقصة الصيد معروفة مكررة فى الشعر الجاهلى عشرات المرات . وزهير بملكته الفنية المجودة لا يريد أن يكرر قصة سبق سردها من قبل مرارا ، ويريد أن يعطيها من زاوية جديدة لم يسبق تناولها . فلا يختار لقصته حصانا قد تم ترويضه وتعويده على صيد الحيوان الوحشى ، بل يختار حصانا لم يركب من قبل فى رحلة صيد . ولنتذكر هنا أن هذا الحصان لا يزال حدث السن لم يكتمل نضجه الا قريبا ، ولهذا قال فى بيته العاشر

« فلوناه » . فزهير سيعطينا الى جانب المتعة المعهودة التى نعرفها فى قصة الصيد متعة مبتكرة ، هى مشاهدة كيف يروضون الحصان ويعدونه للصيد أول مرة . وسيعطينا متعة جديدة آخرى سنفهمها بعد قليل .

والآن يأتى هذا البيت الرائع المثير :

١٩ـ ونضربه حتى اطمأنَّ قَذالُه ولم يطمئنَّ قلبُه وخصائله

هذا الحصان النبيل (وقد سماه زهير فى بيته السابق جوادا ، وهم لا يسمون كل حصان جوادا كما ترى من قول زهير نفسه فى قصيدة أخرى « فضل الجواد على الخيل البطاء ») لحدة نفسه وعظم حساسيته وفرط كبريائه يأبى أن يمكنهم من رأسه حتى يعقدوا اللجام ، ويجاهدهم جهادا عنيفا ، حتى ليضطرون الى ضربه ضربا كثيرا ، وأخيرا يخضع لهم فيخفض رأسه ويمكنهم من قذاله ، وهو معقد لجامه فى رأسه خلف الناصية . لكنه ان يكن قد خضع لهم بجسمه مضطرا من شدة ضربهم له وتكاثرهم عليه ، لم يخضع لهم بروحه ، فهو لا يزال عظيم الغضب والاباء ، لا يزال قلبه يخفق خفقانا شديدا مما أرغم عليه من الخضوع ، ولا تزال خصائله تنتفض ، والخصائل جمع خصيلة وهى كل لحمة فى عصبة ، أو كل عصبة فيها لحم غليظ ، وقيل لحم الفخذين والساقين والعضدين والذراعين .

ما أجمل الشطر الثانى من هذا البيت وما أشد تأثيره ، وما أروع تصويره لا لهذا الحصان وحده بل لكل أبى كريم يضطره القهر الذى لا طاقة له به الى الخضوع ببدنه ، لكن روحه لا تزال أبية متعالية غاضبة محتفظة بكبريائها .

هذا ما يصوره زهير مما حدث طول تلك الليلة الليلاء ، ومنه نفهم أن هذا الحصان كان يركب الى الآن بلا لجام ، ولكنهم سيحتاجون الى الجامه فى مطاردة الصيد ، فهو يرفض اللجام الى أن يرغم عليه . لكننا من معرفتنا بالجواد العربى ندرك أنه بذكائه العظيم لن تنتهى ليلته حتى يتقبل هذا الترويض ويعى دروسه ، فيقبله بعد راضيا ولا يجد فى الخضوع له ما ينافى كبرياءه ونفسه العالية ، بل سيتعلم أن مجده الحقيقى فى طاعة صاحبه والاخلاص له ، وبذل أقصى جهده وأسرع جريه ومنتهى ذكائه وفطنته فى خدمته ومعاونته وتلبية رغباته وبعد هذا الترويض الذى وصفه لنا زهير ذلك الوصف المثير سيتصف الحصان بما هو مأثور عن الجواد العربى الأصيل من طاعة وذكاء وسرعة استجابة طيرت صيته فى آفاق الأرض . ولو خضع لهم من أول محاولة لكان بليدا خسيسا منتفيا عن الكرم والعتق ، وسنرى فى قصة زهير أن الحصان حين يقبل على الصيد سينطلق خلفه بأقصى سرعته ويبذل كل جهده فى متابعته حتى ينجح فى أداء واجبه .

٢٠ــ ومُلْجِمُنا ما إن ينـالُ قَذالَه ولا قدماه الأرضَ إلا أنامله

هذا بيت ممتع يصور به زهير ارتفاع جسم الحصان والعناء الذى يجده ملجمه فى بلوغ رأسه ، وملجمه هو من يحاول عقد اللجام على قذاله . هو حقا بعد الضرب الكثير قد خفض رأسه وسمح لهم بعقد اللجام . لكن تعبهم لم ينته بعد ، لأنه عظيم الارتفاع ، فلا يكاد ملجمه يصل الى قذاله الا بصعوبة كبيرة ، ولا يصل اليه حتى يهب على أطراف أصابع قدميه فيكاد يكون معلقا فى الهواء . هذه هى الصورة التى يرسمها البيت ، ولنلاحظ عمل المدات الثمانى بالألف فى تصوير الملجم

وهو يشب على أطراف أصابعه ويبذل جهده فى الارتفاع ليصل الى أعلى رأس الحصان . ومن الواضح أنه يرسمها بفخار عظيم بارتفاع هذا الجواد ، وأنه أيضا يراقب محاولة الملجم بتهكم وضحك وسرور من شدة عنائه فى بلوغ ناصية الجواد ، الأمر الذى يزيده زهوا بارتفاع حصانه . ومن هذا نفهم أن الحصان الذى يصفه زهير كان زائد الارتفاع على الحصان العربى العادى ، فالارتفاع المعهود له هو حوالى ١٥٠ سنتميترا أى متر ونصف متر . وهذا يزيدنا تقديرا لاعتزاز زهير بهذا الجواد النادر الارتفاع ، ولتكراره وصفه بأنه تميم أكمل صنعه فتم . والارتفاع الذى يصوره زهير لم يكن يتوفر الا للفحول النادرة التى يعظم صيتها وتبقى شهرتها . ونحن لا نخلى زهيرا من شىء من المبالغة حملة عليها حبه واعجابه بحصانه ، فقد تكون الحقيقة بين بين ، فحصانه أكبر أرتفاعا من الحصان العادى ، لكنه لا يبلغ هذا المدى الذى يدعيه ، الا أن يكون ملجمه هو نفس الغلام الذى رأيناه وسمعناه من قبل ، والذى سيعود الينا فى البيت القادم ، حينئذ تكون صورة زهير صحيحة لا مبالغة فيها ، ويكون هذا الحصان المرتفع أعلى مما يستطيع الغلام أن يبلغه بسهولة .

٢١ـ فَلَأْياً بِلَأْيٍ ما حملنا وليدَنا على ظهر محبوكٍ ظِماءٍ مفاصله

لأيا بلأى أى بطءا بعد بطء أى جهدا بعد جهد . كما نقول « شوية بشوية » أو « حبة بحبة » . الحصان قد أمكنهم من رأسه ليعقدوا اللجام ، لكن ليس معنى هذا أنه يمكنهم من حمل راكب على ظهره ، فهذا شىء آخر يحتاج الى ترويض جديد ، ونفهم أنه كلما حملوا الراكب على ظهره ألقى به على الأرض . كما نرى فى الأفلام

السينمائية التى تصور المباريات الخاصة بركوب الخيل غير المروضة . ولكن ليس هذا لأنه لم يركب من قبل ، وانما لأنه قد اشتد انفعاله وغضبه فهو ينتقم منهم ما استطاع . لكنهم بعد جهد طويل ومحاولة مكررة نجحوا فى ابقاء الراكب فوق ظهره . وهو يصفه بأنه محبوك أى شديد الخلق مدمج ، وبأن مفاصله ظماء (وهو نفس التعبير الذى استعمله فى همزيته لوصف الأتان الوحشية) ومعناه أن مفاصل جسمه قليلة اللحم صلبة لا رهل فيها ، وقد ذكرنا من قبل العضلات القوية الفائقة القوة التى يمتاز بها الحصان العربى .

لكن انتبه الى هذه المفاجأة الجديدة التى يضعها زهير فى بيته هذا . فهم لا يضعون على ظهر الحصان الغاضب راكبا محنكا يطمئنون الى مقدرته على الصيد ، بل يضعون ذلك الغلام الغرير الذى رأيناه فى الأبيات السابقة ! وهنا نفهم التجديد الثانى الذى يدخله زهير على قصة الصيد المعهودة . فهو يريد أن يصف لنا كيف يدربون غلاما من غلمانهم على الصيد. لا شك أن هذا الغلام يعرف ركوب الخيل من قبل ، لأنهم يركبون صبيانهم الخيول من سن مبكرة جدا ، ولكنهم حينئذ يركبونهم خيولا وديعة تم ترويضها ، ويركبونهم اياها لجرى عادى فى غير صيد ولا مطاردة . أما زهير فيضع غلامه غير الخبير بالصيد على ظهر فرس حديث العهد بالترويض لا يزال محتفظا بقدر من صعوبته وجموحه . وهذا التدريب المضاعف قد يبدو فى نظرنا الحضرى المنعم مجازفة كبيرة وقسوة زائدة . لكن هذه التنشئة الأسبرطية الخشنة هى ما كانوا يدربون عليه صبيانهم منذ الصغر حتى يصيروا أقدر على تحمل حياتهم المليئة بالقسوة والمشقة والخطر فى

الصراع الحاد الذى لا يغنم فيه الا الأشجع كما قال الحادرة . أو لا يبقى فيه الا الأصلح كما يقول أسلوبنا الحديث . والواضح فى البيت أن زهيرا يحب هذا الغلام حبا جما ، فنحن نسمع فى قوله « وليدنا » رنة عالية من الاعزاز والفخر ، فليس ما سيحمله عليه من مشقة وخطر ناشئا عن قسوة متعمدة عليه ، بل هو اعداده لواجب الرجولة فى حياة الصحراء . ولسنا ندرى أهذا الغلام مجرد خادم لزهير أم هو ابن له . فان كان الثانى فلعله أصغر أولاده رزق به على كبر فهو يحبه حبا خاصا ، وان كان خادما فهو على أى حال قد ولد فى بيت زهير ورعاه زهير منذ الصغر ولذلك يسميه « وليدنا » ، وحبه له فى كلا الحالين لا يمنعه من فرض هذا الواجب العسير الخطر على كتفيه الغضتين ، اختبارا له وتدريبا . وفى ثعلب : قد حملنا غلامنا .

٢٢ـ وقلت له : سَدِّدْ ! وأبصِرْ طريقَه ! وما هو فيه عن وَصاتىَ شاغله

هذا بيت قوى الفكاهة كبير الظرف . يصف زهير كيف أقبل على الغلام ينصحه ويلقنه الدروس ، فيقول له : سدد ! أى قوم صدر الحصان وخذ به على قصد السبيل . لاحظ كيف تصور الدالات الانفجارية الثلاث ما يتكلفه زهير فى نبرة الحزم فى مخاطبة الغلام لينصحه ويعلمه . ومعنى هذا أن الغلام وقد علا ظهر الحصان لا يستطيع بعد أن يوجه صدره التوجيه الصحيح ، وأن يحسن ضبط حركاته حتى يلتزم خطا مستقيما فى جريه ، والسبب هو أن الحصان لا يزال شديد الاضطراب والعنف فهو يحتاج الى قدر زائد من المعالجة والضبط لا يستطيعه بعد هذا الغلام القليل الخبرة بركوب الخيل الجامحة . وقيل ان معنى سدد استقم على ظهره لا تمل يمنة ولا

يسرة . ومعنى هذا أن الحصان فى شدة غضبه واضطرابه يهز الغلام هزا عنيفا فالغلام لا يستطيع بعد أن يحتفظ بتوازنه على ظهره دعك من أن يضبط حركات الحصان . ثم يقول له : أبصر طريقه ! أى انظر الى الأمام حتى ترى أين تسلك به فلا تمر به على حجر أو جرف أو ما أشبه . ومعنى هذا أن الغلام منهمك فى محاولته أن يضبط حركات الحصان وأن يحفظ توازنه فوقه فهو لا يلقى بالا الى الطريق التى يسر عليها .

ولكن هل يستمع الغلام بسهولة الى هذه النصائح والدروس القيمة وهو فى حالة تشغله عن الانصات لها ؛ لأنه يعالج هذا الحصان النشيط المضطرب ، ويجاهد فى مجرد الاحتفاظ بنفسه على ظهره ؟ كم يذكرنى هذا البيت الطريف بتجربتى فى تعليم ركوب الدراجة « البسيكليت » . ومعلمى يوجه الى نفس النصائح ، فيقول لى : استقم على الكرسى واثبت عليه ! مالك ترقص يمينا ويسارا ! ويقول لى : لا تنظر الى « الجادون » ولا تنظر الى العجلة نفسها ! ارفع رأسك وانظر الى الأمام ! وهى نصائح ما كنت أستطيع أن أطيعها ، لأن نظرى كان ملصوقا بهذه الآلة الخطرة المهتزة المائجة من تحتى التى تحاول بشيطانية خبيثة أن تتخلص منى وتلقى بى على الأرض ، فكيف يطلب المعلم الى ألا أنظر اليها وأن أنظر الى الأمام !

من هذا ندرك أن زهيرا لم يترك الغلام يمضى على الحصان الجامح وحده ، بل صاحبه على ظهر حصان آخر فى أول جريه حتى يلقنه هذه النصائح ، ويبدو أن الغلام بعد شىء من المراس قد بدأ يستمع اليها ويستكشف أنها تساعده حقا على ضبط حركات الحصان

وعلى الاحتفاظ بتوازنه فوقه فى آن واحد . فاستطاع بعد مدة أن يستقيم على ظهره وأن يحسن ضبطه وتوجيهه ، لأن زهيرا فى البيت القادم سيعطيه نصائح أخرى تتعلق بالصيد نفسه . وفى ثعلب « فقلنا له » بدل « وقلت له » ، لكننا نفضل أن يكون هذا تعليما شخصيا للغلام من زهير وحده ، فزهير يتابع هذا التعليم الشخصى فى بيته القـــادم .

٢٣ــ وقلت : تَعَلَّمْ أَنَّ للصيد غِرَّةً وإلاَّ تُضَيِّعْها فإنك قاتـــله

يقول الشنتمرى « قوله تعلم أى اعلم ، ولا يصرف منها فعل فى غير الأمر ، لا يقال تعلم يتعلم بمعنى علم . » ولسنا ندرى ما الحاجة الى كل هذا التكلف فى الشرح ، ولماذا لا يكون قوله تعلم معناه هنا هو المعنى المنتظر من صيغة الأمر للفعل تعلم يتعلم . حقا ان فعل الأمر تعلم معناه فى أبيات أخرى اعلم ببساطة . لكن زهيرا يعلم الغلام درسا لم يكن يعلمه ويريد منه أن يتعلمه . مهما يكن الأمر فزهير هنا يرشدنا الى جواب السؤال الذى سبق فى البيت السابع عشر ، أيأخـــذون الصيد ختلا أم يجاهرونه . فندرك أنه برغم اعتداده بهذا الحصـــان يقص تجربة ترويضه على الصيد للمرة الأولى ، والغلام نفسه لم يكن قد تدرب على مواجهة الصيد بعد ، فهو يسمح له هنا أن يخاتل الصيد ، وينبهه الى أن الصيد تكون له غرة أى وقت غفلة يسهل فيها أخذه من حيث لا يشعر ، ويوصيه بأن ينتهزها ولا يضيعها ، والا نفر منه الصيد وعجز عن قتله . هذا اذن استثناء خاص فى هذا الظرف المعين ، أما بعد أن يتم ترويض الحصان وتدريبه على الصـــيد فسيستطيعون أن يواجهوا به الحيوان الوحشى .

٢٤ — فتَبَّعَ آثارَ الشياهِ وليـدُنا
كشُؤْبوب غيثٍ يَحْفِشُ الأُكْمَ وابله

من الواضح أن الغلام الآن قد استقام على ظهر الحصان وتمكن من توجيهه كما يشاء . فهو يتتبع به آثار الحمير . وزهير لا يزال يسميها هنا شياها اتباعا لما سماها الغلام من قبل . وقوله تبع مثل أتبع أى تطلب الآثار ، ومن الواضح أن تبع ببائها المشددة أقوى حكاية للانطلاق العنيف الذى يصوره . ثم يتلوها فى الشطر الأول خمس مدات تصور مدى هذا الانطلاق واتصاله . أما الشؤبوب فهو الدفعة من المطر ، يقول الشنتمرى « شبه انصباب الفرس وحفيف جريه بالشؤبوب وصوته » . ويعجبنا جدا ذكره للحفيف والصوت . فهذا من المواضع النادرة التى يلتفتون فيها الى حكاية الشعر بصوته لمعناه . والحق أن الشطر الثانى يحكى الصوت المقصود حكاية رائعة . أولا بايقاع كلماته الناتج من توزيع المقاطع المقفلة والمفتوحة المنتهية بمدة ، وثانيا بجرس حروفه ، واستمع خاصة الى جرس الشينين تتوسطهما الثاء . وقوله يحفش الأكم معناه يسيل عليها بكثرة وعنف حتى يستخرج ما فيها . ومن الواضح أن الفعل حفش بحائه وفائه وشينه قد وضعته اللغة ليحكى بصوته معناه ، استحضر الآن الى ذاكرتك السمعية صوت يدك وهى تقلب مجموعة من الورق و « تفحتشها » ، وهذه كلمة عامية تحتوى على نفس الحروف وتزيد عليها تاء وتؤدى معنى قريبا . والأكم جمع اكام ، والاكام جمع أكمة ، وهى التل والرابية وما اجتمع من الحجارة فى مكان واحد . وهـذه يتجمع تحتها ويختبىء فيها أوراق الشجر والنبات التى جفت وسقطت

ومختلف القوارض والحشرات . والوابل هو المطر الشديد العظيم القطر أو أغزر المطر وأعظمه قطرا . وزهير يستمع الى صوت انطلاق الحصان وحفيف الريح بجسمه المسرع بتلذذ كبير سببه اعجابه بكلا الحصان والغلام وسروره من نجاحهما فى التدريب ، وهذه العاطفة القوية هى التى تجعله يجيد الانصات الى الصوت المطرب ويتلمس له تشبيها مطربا من صوت المطر الغزير المتدفق ، وما أحبه من صوت الى آذانهم .

هذا وقد اتضح لنا أن عددا من الفاظنا العامية الحديثة لها أصول أو على الأقل نظائر فى العربية القديمة ، تؤدى نفس المعانى أو قريبا منها بنفس الحكاية الصوتية أو قريب منها . رأينا منها فيما سبق الذعلبة والمذعلب واذلعب وشبيهتها « ادحلب » . ورأينا متعثكل وحسكل وشبيهتهما « فشكل » . ورأينا لغم وشبيهتها « لغمط » . وها نحن اولاء نرى حفش وشبيهتها « فحتش » . ولعل من علماء اللغة والأصوات اللغوية عندنا من يهتم بهذه الظاهرة ذات الأهمية .

٢٥ــ نظرتُ إليـــه نظرةً فرأيته   على كلِّ حالٍ مرّةً هو حامله

قوله « نظرت اليه نظرة » يدلنا على أن زهيرا كف عن مصاحبة الغلام وان كان لا يزال يتابعه عن بعد وينظر اليه والى الحصان ليرى كيف يمضيان ، على استعداد لانقاذ الغلام اذا تعرض لمأزق أو خطر . أما الشطر الثانى فله تفسيران مختلفان ، احدهما ان الغلام يحمل الحصان من السير على كل حال مما أحب أو كره ، أى أن الغـلام قد نجح الآن فى امتلاك زمام الحصان وتوجيه جريه كما يشاء . وثانيهما أن الحصان يحمل الغلام مرة على الطمع ومرة على اليأس ومرة على

الهلاك لنشاطه وحدته ، أى أن الحصان لا يزال على رعونته وجموحه والغلام لا يزال يعانى منه الأمرين . ولو تقدم وضع البيت لقلبنا هذا المعنى الثانى ، أما وكلا ثعلب والشنتمرى يضعه هنا فنحن نفضل الشرح الأول ونراه اليق بالمرحلة التى وصلنا اليها فى سرد القصة . ولكن حتى على الشرح الثانى تتذكر أن الحصان مع هذا كله لم يتمكن من طرح الغلام عن ظهره ، وسيحمله الغلام برغم جموحه وعنفه الى الصيد يتعقبه .

٢٦ــ يُثِرْنَ الحَصَى فى وجهه وهو لاحقٌ سِراعٌ تواليه صِيابٌ أوائله

زهير لا يزال يتبع الغلام والحصان عن بعد ويراقبهما بنظره . ولكن لا داعى الآن لقلقه ، فقد نجح الغلام فى معالجة الحصان وتوجيهه تمام النجاح ، ولحق بالحمر ، بل هو قد اقترب منها حتى أن الحصى التى تثيره بحوافرها من الأرض يضرب الحصان فى وجهه . والحصان نفسه قد زالت رعونته وتم تعلمه ، بل هو فيما يظهر قد تعلم لذة الصيد وأخذته حميته ، فهو يلاحق الحمر غير مكترث بما تثير فى وجهه من الحصى ، تم الآن تدريب الغلام ، وتم ترويض الحصان ، وسرعة تعلمهما هذه دليل على ذكائهما ونجابتهما . هكذا يكون الغلام العربى الفطن ، وهكذا يكون الجواد العربى الأصيل . ثم يصف زهير عدوه الانسيابى المنسجم بأن أوائله ، أى رجليه الأماميتين وصدره ، صائبة فى وجهتها تحسن توجيه باقى الجسم التوجيه الصحيح المصيب ، وهذا مدح للحصان فى حسن عدوه ومدح أيضا للغلام فى حسن قيادته ، وبأن تواليه ، أى رجليه الخلفيتين وعجزه ـــ وسماها تواليه لأنها تلى مقدمته وتتبعها فى الحركة ـــ سراع ، أى تتبع مقدمته بسرعة

ولا تخذلها .فهو كله يعدو قطعة واحدة منسجمة كأنه السهم المارق .
ثم استمع الى التقسيم الايقاعى للشطر الثانى فى نصفين ينقسم كل منهما بدوره الى قسمين ، وتتفق جميع الأقسام اتفاقا تاما مع تقطيع الوزن : فعولن / مفاعيلن // فعولن / مفاعلن // . ولاحظ عمل المدات فى كل قسم من الأقسام الأربعة ، وتجاوبها جميعا وتعاونها على تصوير الحركة المتدفقة المنسابة المنسجمة . وهذا أقصى ما يستطيعه زهير فى بحر الطويل الذى لا نظنه يستجيب أكثر من هذا لشاعر مهما تكن قدرته . وما نظن زهيرا فى رزانة سنه يريد أكثر من هذا على أى حال .

٢٧ــ فرَدَّ علينا العَيْرَ من دون إلْفِه   على رَغْمه يَدْمَى نَساه وفائله

نلاحظ أن فخر زهير هنا وفى البيتين القادمين هو بالحصان لا بالغلام ، فهو على شدة حبه لغلامه واعجابه بسرعة تعلمه يأبى الا ان يجعل الفخر الأكبر والأخير لبطل القصة الأول ، ذلك الجواد العربى النبيل . فيجعل هذا الجواد هو الذى رد عليهم الحمار دون الفه ، أى فصل بين الحمار وأتنه فطارد الحمار حتى أرجعه اليهم . وقد أرغمه على أن يرتد الى حيث هم منتظرون لفرط سرعته وجودة مطاردته للحمار حتى وجهه الوجهة التى يريدها ولم يسمح له بالانفلات فى الصحراء الواسعة . لم يستطع الحصان والغلام اذن أن يظفرا الا بالحمار ، وفرت منهما الأتن ، ولكن هذا نصر كافٍ لهما فى صيدهما الأول ، وباقى فرقة الصيد ستتبع الأتن وتصيدها . وحين ارتد الحمار اليهم كان نساه وفائله قد دميا من الطعن الذى أصابه به الغلام ، فهما مديح ضمنى للغلام ، اذ أحسن تخير المكان الذى يطعن فيه الحمار وأجاد اصابته ،

لكن زهيرا يعنى أن الفضل الأكبر فى هذا نفسه للحصان ، فما كان الغلام ليستطع هذه الاصابة الدقيقة لولا أن الحصان أطاع توجيهه وثبت على الوضع الذى أراده . والنسا عرق فى الرجل ، والفائل عرق فى الفخذ ، وثعلب يقول انه اذا طعن فى ذلك المكان لم يحبسه شيء عن الجوف ، أى لا يوجد عظم يحول بين الطعنة واصابة العرق ، والشنتمرى يقول انه انما خصهما ليخبر بحذق الوليد بالطعن واصابة المقتل . ونحن نفضل « اصابة المقتل » هذه ، لأن كلا النسا والفائل عرق كبير من العروق الرئيسية فى الدورة الدموية ، فاذا طعن الحمار فيه ظل ينزف الى أن يموت ، وهم بالطبع سيجهزون عليه حين يرده الغلام اليهم . هذه اذن أول خبرة لكلا الحصان والغلام بما يسميه الانجليز فى صيدهم « التدميم الأول » . فهى مناسبة عظيمة لكل منهما .

٢٨ـ ورُحْنا به يَنْضو الجيادَ عشيّةً مخضَّبةً أرســـاغُه وعوامله

عادوا بالحصان مساء ذلك اليوم الى بيوتهم بعد انتهاء صيدهم ، وهو ينضو سائر الجياد أى يتقدمها ويسبقها ، وقد خضب دم الحمار أرساغه وعوامله أى قوائمه التى تحمله ، فحملها اياه عمل وفعل ، وفى ثعلب : وحوامله . هنا يقول الأصمعى : « لم يصب فى نعته ، لأنه وصفه بسرعة المشى ، ولا توصف العتاق بذلك » . وكلام الأصـمعى صحيح ، لأن كرام الخيل توصف بالجرى السريع والمشى الهـادىء المتزن . ولكن الذى نسيه الأصمعى هو أن زهيرا لا يصف هنا حصانا قد تم تعليمه ، بل يصف حصانا حدثا لا يزال فى فورة عنفوانه ، ولنذكر أيضا أنه عائد من تجربته الأولى فى مطاردة الوحش والصيد والتدميم ، فقد أثارته هذه التجربة اثارة عنيفة لم يهدأ منها بعـد . وما يقوله

فقد أثارته هـــذه التجربة اثارة عنيفة لم يهدأ منهـــا بعد . وما يقوله الأصمعى هنا مثال على تبرع أولئك الرواة واللغويين بنقد الشـــعراء دون أن يعنوا أولا بتفهم تجربتهم الحيوية وحالتهم العاطفية التى يريدون اداءها . ولو قللوا من انتقاداتهم الباردة المتحذلقة وزادوا من محاولة تفهم الشـــاعر والاستجابة له لزادوا من ديننا لهم وامتناننا لفضـــلهم العظيم فى حفظ التراث وتفسيره لغويا ، ولقللوا من ضيقنا بحذلقتهم الخاطئة وسخطنا على شروحهم الناقصة . كيف ننتظر من هذا الحصان أن يمشى هادئا متزنا وهو لا يزال يشم دم الحمار الطازج الذى خضبت به أرساغه وقوائمه ، وهو لا يزال فى اندفاعه أو ميعته كما يقول زهير فى أول البيت القادم ، كأنه يرد على الأصمعى :

٢٩ــ بِذى مَيْعةٍ لا موضعُ الرمح مُسْلِمٌ لبُطْء ولا ما خلفَ ذلك خاذله

الميعة السير المندفع ، من الفعل ماع الفرس يميع جرى . وميعة الشباب أوله ، وميعة النهار أوله ، والمعنيان مترابطان كما ترى ، وهذا الحصان مندفع فى سيره لأنه لا يزال فى أول شبابه ولأنه فى أشد حميته واثارته . ولكنه مع ذلك ، وبرغم كل هذا العنف والحمية ، ينسجم جسمه كله انسجاما تاما حتى فى هذا الاندفاع ، لأنه جواد عربى أصيل ، ورث صفات النجابة من سلالته العتيقة ، فهو لا يتخلع فى سيره فتذهب مقدمته ناحية وتذهب مؤخرته ناحية أخرى كالدابة الرخيصة أو البغل الكسيح ، بل موضع الرمح منه ، وهو مقدمته ، حيث كانوا يحملون الرمح بمحاذاة صدره ، لا يسلم مؤخرته لبطء ، بل هو سريع الحركة . وما خلفه من رجليه الخلفيتين وعجزه لا يخذل مقدمته بل يتبعها فى حركة انسيابية متصلة تامة الانسجام . ومن هذا نرى أن زهيرا يكرر التصوير الذى قدمه فى بيته السادس والعشرين حين قال

« سراع تواليه صياب أوائله » . لكنه عكس التعبير فنسب السرعة هنا لمقدمته ، وهذا العكس سواء أكان متعمدا أم لم يكن يؤكد أن كلتا مقدمته ومؤخرته قطعة واحدة متصلة منسابة منسجمة فى حركتها ، وتكراره للصـــورة يدل على أنها تحتل مكانا خاصـــا من اعجابه بالحصـــان .

هنا نجد حذلقة أخرى من عالم آخر جليل من العلماء القدامى . قال أبو عبيدة : « لا موضع الرمح مسلم : يعنى الطريدة التى يطلبها من الوحش لا تفوته » ! ولن نعلق على هذا الرأى بشىء حتى لا نسىء الأدب الى أولئك العلماء الذين نشعر لهم بامتنان صادق على رغم كل أخطائهم ونقائصهم ، بل نشير الى ان صفة الانسياب المنســجم التى أعجبت زهيرا ذلك الاعجاب ، أثارت أيضا اعجاب بالجريف ، المستعرب البريطانى المعروف ، اذ وصف الانسياب العجيب الذى يحققه الجواد العربى فى عدوه السريع ، ووقوفه المفاجىء وهو فى ميعة عدوه ، وانثنائه الى جانب ، ودورانه الى عكس الاتجاه ، يفعل هذا كله بليونة تامة وطاعة تامة لأبسط توجيه من راكبه « حتى يحس راكبه احساسا حقيقيا بأنه هو نفسه قد أصبح النصف البشرى من سنتور » . والسنتور (أو قنطورس) حيوان خرافى بعضه بشر وبعضه حصان ..

* * *

أما وقد أتم زهير تحفته الفنية الفريدة فى قصة الصيد ، التى قدم الينا فيها جوادا عربيا أصيلا من عالم الحيوان ، فانه ينتقل الآن الى فنه الثالث والأخير فى هذه القصيدة ، فيقدم الينا جوادا عربيا آخر من عالم الانسان ، هو حصن بن حذيفة بن بدر الفزارى سيد

ذبيان ، ورئيسها يوم شعب جبلة . وهو سيد ابن سيد ، من أرفع بيوتات ذبيان فى فزارة . بل من أرفع بيوتات قيس عيلان كلها . وزهير ينتقل الى فنه الجديد مرة أخرى انتقالا مباشرا لا تكلف فيه ولا تصيد لحسن تخلص ، مكتفيا هنا أيضا بواو رب . والقارىء الذى تشربت نفسه وصف زهير للحصان وعاطفته نحوه ، والذى قدر تقديرا صحيحا جلال الحصان العربى وعتقه ، لن يجد انتقاله المباشر من الحصان الكريم الى الرجل الكريم نشازا ولا خلطا ولا مفاجأة ، بل سيجد انسجاما تاما واسترسالا طبيعيا ووحدة حيوية ، تدور على تصوير الكرم العربى فى مختلف صوره ، وزهير نفسه يقول فى قصيدة أخرى قافية فى مدح هرم بن سنان : « فضل الجواد على الخيل البطاء .. » .

الفن الشعرى الذى يأتى اليه زهير الآن هو اذن فن المديح . وليس بين فنون الشعر العربى فن طرأ عليه من التبدل والانحطاط ما طرأ على فن المديح . وليس بين هذه الفنون جميعا ما ينفر منه ذوقنا الحديث كما ينفر من هذا الفن . ذلك أن معظم ما نظم فيه على طول الشعر العربى ذى التاريخ الطويل قد تلبس بالكذب والنفاق ، والمداهنة والملق ، والاصطناع الأدائى والتكلف التعبيرى ، حتى صار هذا الكم الأكبر من المديح الجزاف هو السبة الأولى فى جبين تراثنا العظيم (والسبة الثانية هى الهجاء المفحش ، لكنها هى نفس الحقيقة معكوسة كما ترى) .

لكن عليك أيها القارىء حين تقدم على مديح زهير أن تنسى كل هذا التاريخ المظلم وان تقبل عليه باقبال مختلف تماما . فمديح زهير — كمعظم المديح الجاهلى — يمثل المديح العربى فى أصله الصافى الطاهر ،

حين كان يصدر عن اعجاب حقيقى بأبطال حقيقيين ، وتصهره نار الصدق فى مضمونه وادائه معا ، فلا يتكلف عاطفة ولا يغالى فى تعبير . هذا الفن الذى صار فيما بعد أحط أغراض الشعر العربى ، كان فى مبدئه أجلها وأكرمها ، اذ حاول أن ينفس عن عاطفة من أشرف العواطف الانسانية وأنبلها ، عاطفة التقدير والاكبار لأناس يستحقون من البشرية التقدير والاكبار .

واذا كان جنسنا البشرى الضعيف يكتظ بعدد من الانفعالات المزرية التى تحط بانسانيته ، مثل الحسد والحقد ، والكراهية والشماتة، والجبن والخيانة ، والغدر والتنكر للصداقة ، والانتهازية والوصولية ، مساوىء تنشأ فيه من معيشته الأرضية الحيوانية القائمة على الطمع والتنافس ، والاصطراع والتكالب على أعراض الحياة المادية ، فكم يروعنا منه ويعيد ثقتنا فيه أن نراه أحيانا يعلو على هذه الصفات الأرضية الحيوانية ، فيبلغ أرفع أنسانيته حين يضطرب قلبه بالتقدير المخلص والحب الحار لما يمتاز به بعض أفراده من فضائل علوا بها على المستوى العادى للطبيعة البشرية ، فلا تثير فيه غيرة وحسدا بل تثير فيه الاعجاب وتحمله على الأقرار بالامتياز وتوقد له أقباسا تضىء له بعض حياته المظلمة ، فيرى فى هؤلاء الأفراد مثله العليا التى يرفع اليها بصره وهو متخبط فى حمأته ، ويرى فيهم الطبع الذى يؤثر أن يكون عليه والسلوك الذى يتوق الى أن يصدر منه لو استطاع أن ينتزع نفسه من قيمه الأرضية المادية التى تلصقه بالتراب . ولا يفتأ الأمل يداعبه فى أن يصير الى هذه الحالة المرتجاة يوما ما .

ومادامت فى جنسنا هذه الروح من تقدير الفضيلة والاعجاب بالبطولة فى شتى مجاليها ، فليس لنا أن نفقد الأمل فيه مهما تتعدد

جرائمه ومخازيه ، ولنا أن نجدد الأمل فى العصر الذهبى الذى نطمح الى أن نصير اليه حين تتنزه نفوسنا من أوضارها ويستطيع جنسنا أن يحقق بأعماله ما حلم منذ القدم على لسان انبيائه وفلاسفته وفنانيه بأن يكونه على رغم مؤثرات حياته الأرضية ونوازع جسمه الحيوانى .

وكل المديح الذى خلفه لنا زهير فى قصائده هو من هذا النوع الصادق الأصيل ، الرفيع النبيل ، قدر به عددا من سادات عصره كانوا يستحقون التقدير ، ولم يكن يبغى بمديحه زلفى ولا جزاء ، فالرجل كان هو نفسه سيدا كثير المال كما يروون . فان كان من ممدوحيه من أهداه الهدايا فالحصول عليها لم يكن هو الغرض الذى رمى اليه بمديحه ، بل كانت هذه الهدايا مجرد صلة يراد بها التكريم . ولقد أعجب القدماء بصدق زهير فى مديحه اعجابا كبيرا ، وكلما كان تمكنهم من الروح الاسلامية الصحيحة كان اعجابهم أعظم ، لذلك نجد على رأس المعجبين به عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، الذى فضل زهيرا على الشعراء لأنه لا يغالى فى مدحه ولا يمدح الرجل الا بما فيه .

والحق أن هؤلاء قد رأوا فى مديح زهير ارهاصا بالمثل الرفيعة التى سيأتى الاسلام فيعلى لهم منارها . وكفى أن نذكر ان أهم مديحه وأروعه وأخلده هو ذلك الذى مدح به فى معلقته ذينك السيدين العربيين اللذين أخمدا سعير الحرب وحقنا دماء الناس وتحملا ديات القتلى فى الحرب الضروس التى استطار شرها ، حرب داحس والغبراء التى دامت بين القبيلتين الشقيقتين عبس وذبيان ، من غطفان من قيس عيلان ، حتى كادت تهلكهما ، وتعداهما شرها الوبيل الى قبائل أخرى كثيرة . ذانك هما السيدان المشهوران هرم بن سنان والحارث بن عوف . وهو مديح قاده الى أبياته الرائعة العظيمة فى ذم الحرب ومدح السلم ، أبياتا

خرج بها على العرف الأخلاقى السائد فى عصره ، وأرهص فيها بمجىء دين السلام الى تلك الأرض المعذبة .

لكن قبل أن ندرس مديحه فى قصيدتنا هذه نحتاج الى وقفة قصيرة نسأل فيها : مادلالة المديح على أخلاق العرب الذين عاصروه ؟ وانما نقول وقفة قصيرة لأننا ما نحسب قارئنا يحتاج بعد ما مر من نقاشنا فى هذا الكتاب الى أن نؤكد ان المديح لا يدل على أخلاقهم السائدة ، كما يستدل به من يكتفون بالنظرة السطحية وينساقون الى الأحكام المبتسرة ، فيقولون كان من أخلاق العرب كذا وكذا بدليل قول الشاعر كيت وكيت . بل يدل على المثل التى طمحوا الى أن يتحلوا بها ، والتى لم يتحل بها منهم فى واقع الأمر الا عدد قليل . ولو حققوها كلهم أو معظمهم لما كان فيها وجه للمدح بها . تمثل هذه المثل أفراد ممتازون من شعرائهم ، وراعهم تحققها الفعلى فى أفراد ممتازين من صفوة رجال مجتمعهم ، فأمسكوا بها بحساسيتهم المرهفة ، وصوروها بقدرتهم الفنية الخاصة على التصوير ، ورفعوها أمام سائر رجال عصرهم اقباسا مضيئة تبهرهم وتبتعث اعجابهم وتجدد فيهم ما وصفناه من أمل الانسانية الذى لا يموت .

حاول اذن أن تقبل على مديح زهير الاقبال الصحيح الذى وصفناه، وأن تفهم منه دلالته الصائبة التى شرحناها ، والا أفسدته على نفسك وأخطأت روعته الفنية ودلالته التاريخية فى وقت معا . ثم حاول محاولة أخرى ضرورية : ان تجرد ما سيستعمله من عبارات وتركيبات مما دخلها فيما بعد من الرخص والابتذال حين أكثر النظامون من تكرارها واعادتها وأكثروا من استعمالها فيمن يستحقونها ومن لا يستحقونها —

وكان استعمالهم لها فى هؤلاء أكثر . اجتهد اذن فى أن تستمع اليها فى نبرتها الأولى الصادقة المخلصة قبل أن تقترن بما اقترنت به بعد من الكذب والزلفى ، وهى كما شرحنا سابقا محاولة جد عسيرة ، ولكن عليك بكل بساطة أن تحاولها وتلح فى محاولتها والا فلا تضع وقتك فى قراءة مديح زهير .

اليك الصفة الأولى التى سيمتدحها زهير فى حصن بن حذيفة بن بدر الفزارى ، وهى الجود . لا نحتاج بعد ماقلناه فى الفصل السادس الى أن نعيد شرح القيمة الحقيقية لهذه الفضيلة فى المجتمع الجاهلى . ويكفى أن تتذكر ان الجود لم يكن شائعا بين البدو كل هذا الشيوع الذى ننسبه الآن اليهم ، وان معظم ماكانوا يفعلون من أفعال الجود كان مقصودا به الفخار والتظاهر « كالذى ينفق ماله رئاء الناس » . أما ممدوح زهير فى هذه اللامية فسنرى كيف كان من أولئك القلائل النادرين الذين دفعهم الى الجود رحمة صادقة وحب لفعل الخير من أجل الخير نفسه ، وسنرى كيف يقبض عليه زهير بكلتا يديه لكى يرفعه سراجا وهاجا يريد من البشر العاديين أن يسعوا جهدهم فى الاقتباس من نوره . فاذا كان الشعراء ، كما رأينا فى قول شللى ، هم المشرعين للبشرية وان لم يعطوا سلطة التشريع الرسمية ، فان زهير بن أبى سلمى كان أبعد المشرعين الجاهليين نظرة ، وأرفعهم مثالية ، وأرهفهم حسا أخلاقيا .

٣٠ــ وأبيضَ فيّاضٍ يداه غمامةٌ على مُعْتَفيه ما تُغِبُّ فواضله

سنتبع فى هذه الأبيات ترتيب الشنتمرى وحده ، لأن ترتيب ثعلب عظيم الاضطراب وروايته أيضا لبعض الأبيات بينة الخطأ . وصف

ممدوحه أولا بالبياض ، وهى صفة جسمية رأى فيها العرب — كما رأت شعوب أخرى كثيرة — رمزا معنويا للصفات النقية الطـاهرة . فهى تمثل النواحى المضيئة فى النفس البشرية فى مقابل النواحى المظلمة منها . ولعل أصل هذه النزعة شبه العالمية الى تقدير البياض هو خشية الانسان البدائى من ظلمة الليل وما تخفيه من أخطار حقيقية كالوحوش المؤذية والعثرات المردية والأعداء المختفين ، أو متوهمـة كالأرواح الشريرة والآلهة الغاضبة ، وشعوره بمزيد من الطمأنينة فى النهار المنير . لكن افتتان العرب باللون الأبيض كان أقوى من بعض الشعوب الأخرى ، للسبب الذى شرحناه آنفا وهو ندرة اللون الأبيض فى طبيعة صحرائهم وسرعة اتساخه فى ثيابهم ورياشهم التى لا يستطيعون فى معظم الأحوال أن يغسلوها أو أن يجيدوا جلاءها ، ولسبب آخر نذكره الآن ، وهو أن بشرتهم نفسها بطبيعتها السـلالية كان البياض الناصع فيهـا قليل الوجود . لذلك كان البياض احـدى الصفتين العظيمتين لجمال المرأة المثالى فى نظرهم ، ولا يزال فى نظر معظم أحفادهم (والصفة الثانية هى السمنة ، وهى أيضا كانت قليلة الوجود فى مستواهم الاقتصادى الذى لم يزد فى معظمه على الكفاف) . يزداد هذا اتضاحا لك حين تعرف أن شعوب شمال أوروبا لا تولى بياض المرأة كل هذا الاهتمام ، لأنه اللون الشائع فى سلالاتهم ولأنه كثير الوجود فى طبيعتهم المكسوة بالثلوج . بل وصف المرأة فى الانجليزية بأنها بيضاء كثيرا ما يحمل رنة الاستخفاف والانتقاص ، وتحضرنى الآن أبيات ساخرة يبدأها الشاعر بقوله : أيتها المرأة السمينة البيضاء ، الى أين تذهبين ! ...

وانما ذكرنا لك كل هذا لنحملك على أن تعيد الاستماع الى قوله « وأبيض » واضعا اياها فى ملابساتها الصحيحة من البيئة ورابطا بين

أصلها الحسى ومعناها الرمزى ربطا قويا ومخليا اياها من رنين الاكليشيه الذى غلبها فى مثل تكرارنا غير المتبصر للأيادى البيضاء وكم له من يد بيضاء ، حتى تكون أقدر على الاستجابة لشحنتها القوية الأصيلة التى كانت فيها قبل أن ترخص وتبتذل . فمجرد استعماله لهذه الكلمة المفردة فى قوله « وأبيض » كان له مسيس الكهرباء فى حس سامعيه وخيالهم بأكثر وأعنف مما قد يخيل اليك اذا قرأتها قراءة سريعة عاجلة مكتفيا بمعناها الرمزى « فاضل نقى النفس » ولم تقف عليها مليا . وأقرب اصطلاح الى الاستعمال العربى القديم هو استعمال الأمريكيين البيض فى الولايات المتحدة حين يفخر أحدهم بأنه أبيض أو يمدح آخر بأنه أبيض أو يثنى على عمله بأن يقول This is white of you « هذا منك عمل أبيض » أى نبيل كريم . وانما دفعهم الى هذا الاصطلاح احساسهم فى صميمهم بشعور ذنب فظيع تنج من اضطهادهم للسود فى بلادهم فهم يحاولون أن يغطوه بهذا التفاخر والتمادح ببياض لونهم . ويحملنا داعى الحق على أن نقرر أن الجاهليين لم يخلوا من شىء من نفس الاحساس ، نشأ من اختلاط بعض أنسابهم بشيات من السلالات الأفريقية والآسيوية عن طريق الاماء اللائى لم يخل منهن بيت من بيوتاتهم . والنتيجة المتوقعة هى وجود عدد من « الهجناء » كما سموهم حتى فى نسل ساداتهم . وقد شرح ابن خلدون فى بعض فصول مقدمته حقيقة اختلاط الأنساب.وأكد وقوعها فى البادية نفسها وقبل الاسلام . وبعد فان « أغربة العرب » مشهورون فى الجاهلية وفى الاسلام . ثم تذكر أيضا ما قلناه فى الفصل الماضى حين درسنا هجاء الجميح لعشيرة من أرفع عشائرهم بأن أنوفهم خثم .

وخلاصة مانعنيه هو ان مدح زهير لحصن بأنه أبيض ماكانت تكون له قيمة لو كان جميعهم أو أكثرهم بيضا سواء بالمعنى الحسى وبالمعنى الرمزى . فلننظر فى باقى البيت لنرى كيف أخذ يصفه بصفة الجود . وهنا أيضا يجب ألا نقرأ تعبيراته بعجلة مقتصرين على معناها القريب الواضح ، بل يجب أن ننعم فيها النظر لنتأمل مصادر مجازها من طبيعة الحياة الصحراوية حتى نتعرف مدى صدقها القديم وحرارتها الأولى اذ يلتمسها الشاعر من صميم حياتهم وآلامها ومشاكلها وآمالها . وهذا هو دليل الصدق الأول .

فهو يبدأ بأن يقول ان حصنا « فياض » . فيشبهه بالسيل الذى يفيض به الوادى ، وهو مالا يحدث فى صحرائهم الا مرة كل بضع سنوات ، وهم يترقبونه بلهفة خصوصا اذا توالت عليهم سنوات القحط ، فما أكبر فرحتهم حين يحدث . اما ممدوح زهير فهو كما تدل صيغة فعال كثير الفيض مستمره . ثم يترك المنظر الأرضى ليلتمس مصدره فى السماء ، فيشبهه بالسحابة التى تأتى بالمطر ولا تخلف وعدها ، وما أقل السحاب الذى يرونه فى سمائهم الصحو فى معظم أوقاتها ، وما أكثر ما تخيب السحابة أملهم فتكون خالية من المطر أو تتجاوز أرضهم لتسقطه على أرض أخرى . ولولا كثرة هذا الاخلاف لما وضعوا اسما خاصا للريح اللاقح والريح العقيم ، ولما ضربوا المثل بالسحاب الخلب أى الذى لا مطر فيه وبالبرق الخلب أى المطمع المخلف كما يقول القاموس المحيط . أما ممدوح زهير فسحابة مستمرة الأمطار على معتفيه أى الذين يقصدونه سائلين عطاءه . ومن هنا تفهم قوة هذه الكلمة الواحدة « على » ، فبها يكتفى زهير فى وصف النزول المستمر للمطر على كل من يضعون أملهم فى تلك الغمامة . وتخيل الآن هذه

الصورة البدوية البسيطة الرائعة فى بساطتها اذ جعل يدى حصن غمامة . والذى نعنيه هو التخيل البصرى المادى الذى شرحناه فى فصلنا الثالث ، فهكذا تخيلها سامعوه حين سمعوا بيته ولم يكتفوا برمزها المجازى كما نفعل الآن . بل هم تخيلوا فعلا يدين عظيمتين بيضاوين ترتفعان فى السماء فوق رؤوسهم وتنهمران بالمطر المحيى عليهم ، ثم تأملوا فيهما فاذا هما يدا حصن بن حذيفة بن بدر ... فان لم تفعل مافعلوه ضاعت عليك روعة هذا التشبيه وما كان فيه من اثارة قوية لسامعيه أيام كانت مجازات اللغة غضة حية شديدة العلاقة بأصولها الحسية .

ثم يعود من السماء الى الأرض ليلتمس مجازا آخر أقوى لأنه أكثر ثباتا ، فالسحابة على أى حال سريعة الانقضاء ، والسيل لا يأتى الا عرضا مفاجئا . اما مجازه الجديد فى قوله « ما تغب فواضله » فهو من الحوض التى يبنيها الناس على عين ماء يستكشفونها فيأملون فى استدامتها زمنا. ولكن حتى هنا لا يستطيعون أن يجازفوا باستنزافها كل يوم ، خشية أن يستنفدوا ماءها سريعا ، فهم ينظمون ورودهم عليها فيما بينهم تنظيما دقيقا . وهذه هى القوة الحقيقية لمديحه فى قوله « ما تغب » . فالفعل غب وأغب من الغب وهو ورد يوم وظمء آخر . وتذكر فى هذا المجال ما قلناه سابقا من انهم ندر أن يستطيعوا ورود الحوض كل يوم ، وأعظم ما كانوا يحلمون به فى معظم أيامهم أن يستطيعوا وروده بحيوانهم كل يومين مرة ، وألا يضطروا الى الخمس أو ماهو أطول من الخمس . اما حصن فيفوق الغب نفسه ، اذ عطاياه لا تنقطع يوما ، بل هى متاحة للسائلين كل يوم . فهو هذا الشيء النادر الذى يكادون لا يعرفونه فى حياتهم : حوض يستطيعون ورودها فى كل يوم من أيام حياتهم .

هكذا ترى أن تعبيراته المتعددة فى هذا البيت يأخذها جميعا من أشياء قليلة الحدوث فى حياتهم ، فان لم تتذكر قلة الحدوث هذه اخطأت قوتها الحقيقية ، أما اذا سلمت بهذه الحقيقة فانك تزداد اقتناعا بأن من يصفه هو طراز نادر من الرجال فى مجتمعهم . فاذا نظرت فى هذه التعبيرات من حيث صياغتها رأيت تفننه فى تنويعها . لم يكتف بأن يحشد الأسماء والنعوت التى وضعتها اللغة لفضيلة الجود ، بل جاء بنعتين متواليين ، ثم أتبعهما بجملة اسمية ، ثم أتبع هذه بجملة فعلية . وكل منها يقوم على صورة حسية متميزة .

لكنه لا يستمر فى هذه الطريقة نفسها أكثر من هذا البيت الواحد . يلجأ بعده الى وسيلة مختلفة تماما ، هى أن يقص علينا قصة صغيرة ، عظيمة الامتاع والفكاهة ، مأخوذة من صميم الحياة البيتية . فالذى سيفعله الآن هو أن يصور لنا مجى نساء حصن اليه يلمنه على جوده المسرف ، ويتحايلن فى حمله على الاقلاع عنه أو الاقلال منه . وهذا منهن حرص طبيعى نعهده فى الجنس الشريك الذى منه أمهات أولادنا وربات بيوتنا ، فهن أكبر جزعا على فلذات أكبادهن ، وأكثر معرفة بحاجات البيت اليومية وما يلزمه من نفقات . ثم انهن فى حكمتهن الغريزية فى كل ما يختص بشئون الأسرة واطعام النشء أبعد عن الانسياق فى انفعالات الأريحية التى قد تندفع فيها فى ساعة حماسة . هل رأيت رجلا معاصرا يعود الى بيته بعد جلسة على المقهى صرف فيها كل ما كان فى جيبه من نقود فى طلب « الطلبات » لأصدقائه وجلسائه ، فتتلقاه زوجته مولولة على اسرافه نادبة لحماقته واندفاعه ذامة لـ « خيابته » ، متحيرة من أين تنفق على الحاجات الضرورية لأولادها وبيتها . استمع لهذه القصة « العائلية » الظريفة يقصها

زهير من الف وأربعمائة سنة فيرينا مدى تشابه النفس البشرية وتقارب المشكلات البيتية على تباعد العصور واختلاف البيئات والأحوال .

٣١ـ بَكَرَتْ عليه غُدوةً فرأيتُه قُعودًا لديه بالصَّريم عواذله

لاحظ أولا كيف يستحوذ زهير على مزيد من اهتمامنا حين نراه يضرب عن طريقة الوصف المباشر التى استعملها فى البيت السابق ويبدأ يقص علينا قصة ، فنرهف اليه السمع شأننا دائما مع محدث يحدثنا كلما بدأ يقول « يحكى أن » أو « وفى ذات يوم من الأيام » . ذلك هو حبنا الغريزى لسماع القصص يستغله زهير بمهارة . ثم انظر كيف يثبت مهارة زائدة بتحديد زمان القصة ومكانها ، فيزيدها بذلك واقعية ويزيدنا قدرة على تخيلها . هذا الموضوع يتكرر فى الشعر الجاهلى ، لكن ليس منهم من يؤديه هذا الاداء القصصى الشخصى المجسم العظيم « الخصوصية » . فالزمان هو الصباح الباكر من يوم من الأيام قصد فيه زهير حصنا ليزوره أو يكلمه فى شأن ما ، فوجد نسوته قد اجتمعن حوله وقعدن بين يديه وأخذن يعذلنه على اهلاك ماله فى الجود . والمكان هو « الصريم » جمع صريمة وهى رملة تنقطع عن معظم الرمل . والذى نستطيع أن تتخيله هو أن حصنا كان قد غادر بيته فى بكرة الصباح ولجأ الى ذلك الرمل المنفرد ولعله فعل ذلك طلبا لدفء الشمس المشرقة وانتظارا للزائرين والضيوف ، كما يقعد أهل قرانا على « المصطبة » خارج الدار يتشمسون ويتشاورون فى صباح يوم من أيام الشتاء . فاذا فهمنا زمان القصة على أنه فصل الشتاء فصل الجدب والمجاعة كان هذا أقوى تصويرا لجود الممدوح وسبب مبادرة نسائه الى عذله . وقد يكون أحس فى بيوته بهمهمة تنذر بجدل طويل بينه وبين نسائه فحاول أن يبتعد عنهن محتميا بمن قد يزوره من الرجال (ومنا من

يلجأ الى هذه الحيلة الى يومنا هذا !) . لكنهن كن قد اجمعن أمرهن ، ولعلهن قد بيتن مؤامرتهن بليل فما أصبح الصبح حتى أسرعن اليه وتبعنه الى مكانه المنعزل فوق الصريم . فان كن قد رأين زهيرا مقبلا عن بعد ليزور حصنا فقد أهملنه أو تجاهلن قدومه وواصلن عذلهن ، فاضطر زهير الى أن يقف بعيدا . أما وقد رأيت كيف يجسم زهير القصة بتحديد المكان الذى تدور فيه فانظر كيف أن قوله « قعودا » يزيد أيضا من تجسيم الأحداث ، ولو أنه قال « ذهبت اليه يوما فرأيت نساءه يعذلنه » دون أن يذكر وقت الذهاب وهو الصباح الباكر ، ومكان اللقاء وهو الصريم ، وهيئة النساء قعودا لديه ، لما كان لقصته ما نجد لها من التجسيم والخصوصية ودقة الواقعية . أما قول بعضهم ان الصريم هنا هو الليل أو هو الصبح فلا تتريث فى رفضه . ومن عجائب الشرح القديم ما يرويه الشنتمرى من قول بعضهم « وقيل الصريم ههنا الصبح ، وهو أشبه بالمعنى ، لأنه يسكر بالعشى فاذا أصبح وقد صحا من سكره لمنه ! » لم يلتفت صاحب التفسير الى ما سيقوله زهير فى البيت الرابع والثلاثين الذى سيأتى بعد بيتين اثنين فقط فينفى مثل هذا الامكان نفيا صريحا . هكذا ترى مرة أخرى كيف ينظرون فى البيت بمفرده ولا يربطونه بسائر الأبيات فى نفس الموضوع ، دعك مما فى شرح الصريم بالصبح أو بالليل من اضاعة للتجسيم المكانى من ناحية واطناب بل حشو بعد أن قال « بكرت عليه غدوة » .

٣٢ـ يُفَدِّينه طورًا وطورًا يَلُمْنَه وأَعْيا فما يدرين أين مَخاتله

هؤلاء نسوة حاذقات بسياسة الرجال ، يعرفن كيف ينوعن أسلوبهن بين لين وشدة ، واعلان للحب واظهار للغضب . فهن تارة يؤكدن

اخلاصهن له ويقلن فديناك بأنفسنا وآبائنا وأمهاتنا ، محاولات بهذه الزلفى أن ينفذن اليه من ناحية ضعفه ورقته ، وتارة يشتددن عليه فى اللوم مستعملات سلاح ألسنتهن القارعة ـــ وما آلمه وأمضاه من سلاح ! لكن بنات حواء لسوء حظهن قد وجدن هذه المرة من يهزم جميع حيلهن ويعيى مختلف وسائلهن فى مخادعته واصابته ، فبقى جالسا على الرمل ثابتا كالطود لا يلقى اليهن بالا ولا يظهر لهن احتفالا كأنه لا يسمع حرفا مما يقلن ، حتى يئسن منه وانصرفن عنه . وكم منا كان يستطيع أن يثبت مثل هذا الثبات فى مثل هذا الموقف ، بل كم منا يستطيع أن يثبت طويلا أمام محايلة زوجة واحدة دعك من زوجات متعددات ! تصور الآن زهيرا وقد صادفه هذا المنظر فوقف على مسافة يرقبه ويتابعه باستمتاع وشغف ، معجبا أكبر أعجاب برسوخ بطله وجلده على مأزق ربما لا يقل حرجا عن مآزق الحرب والقتال ، وقد ألصقه فضوله الشديد بالبقعة التى وقف عليها فلم ينصرف عن هذا المنظر البيتى الشديد الخصوصية ، وهو يختزنه فى تجربته الشعرية حتى يأون الأوان لاستغلاله فى فنه . هكذا فضول الفنانين الصادقين ، والافكيف يصورون تجاربنا البشرية فى فنهم ؟

٣٣ـ فأَقْصرن منه عن كريمٍ مُرَزَّأٍ عَزوم على الأمر الذى هو فاعله

انظر كيف يسجل زهير انتصار بطله على جميع حيلهن بسرور وفخر واعجاب ، وكيف يتلذذ بهزيمتهن اذ نفضن أيديهن وكففن عنه وانصرفن مدحورات . يبدو أن زهيرا على رغم محاسنه الأخرى لم تكن لديه ثقة كبيرة بجنس النساء أو رأى حسن فيهن . ولعلك تذكر موقفه من حمار الوحش وأتانه فى همزيته التى درسناها فى الفصل

الحادى عشر . فكما انتصر ذلك الزوج الوحشى فى مباراته مع الأتان ثم أثبت سيطرته على الأتن التى جمعها فلم يسمح لها بالمراوغة وعقد العلاقات مع ذكور آخرين ، كذلك انتصر هذا الزوج الآدمى فى معركته الصامتة الثابتة مع نسائه المحايلات . وكيف يستطيع هؤلاء النسوة أن يثنينه عن عادته فى الكرم وهى ليست مجرد عادة مكتسبة ولكن هى طبيعة فيه أصيلة . فهو « كريم » ، الكرم طبيعته اللازمة التى لا تحويل لها ، و « الكرم » فى الاستعمال القديم ليس مجرد السخاء بالمال كما نستعمله الآن . بل هو رمز قصير الى مجموع محتشد من الفضائل والصفات شحن به العرب هذه الكلمة القصيرة ، فهو يتضمن أولا شرف النسب وعتق الأصل ، ويتضمن رفعة الخلق والتسامى على الصغائر ، ويتضمن الاباء والكرامة الهادئة التى لا صخب فيها ولا غطرسة ، لأنها تنبع عن يقين عميق بالعلو والامتياز ، ويتضمن المروءة والنجدة والشجاعة والاستبسال ، ويتضمن الجود والسخاء والأريحية ، ويتضمن صفات متعددة أخرى تتحسسها اذا أكثرت من قراءة الشعر القديم والنثر القديم فدخلت فى نفوسهم وعقلياتهم ، وعرفت أنه ليس كل غنى سخى بماله كريما فى اصطلاحهم ، وأدركت أنه مقترن فى عقيدتهم الأرستقراطية بالسلالة العتيقة اقترانا لا ينفصم ، فهو من هذه الناحية كبير الشبه باصطلاح الـ « جنتلمان » لدى الانجليز ، لا يستعملونه استعماله الصحيح الا للأقلين ، ولهذا أجاب السموأل بن عادياء « ان الكرام قليل » على تلك التى عيرته بأن قومه قليل عددهم ، فاذا رجعت الى أبياته الجميلة الجليلة (وهى القصيدة رقم ١٤ من باب الحماسة فى ديوان الحماسة) وجدته يصور بعض

الشروط التى اشترطوها فى تسمية الكريم ، ووجدت واسطة العقد منها النسب العالى الصافى من كل كدر .

لكن ممدوح زهير ليس كريما بطبعه فحسب ، بل قد امتحنته التجارب فأثبتت كرمه الأصيل ، فهو « مرزأ » أى كثيرا ما رزىء فى ماله بالنقصان فلم يذعر ولم ينصرف عن سخائه الى الشح والحرص ، والذين لا ينبع سخاؤهم من كرم أصيل قد يسخون مرة ومرتين وبضع مرات ، لكن هل يستطيعون أن يثبتوا على طول الامتحان ؟ وهذا الامتحان الطويل بدوره قد أكد فيه عادة السخاء فتعاونت العادة والطبع ، فليس الى صرفه عنهما من سبيل ، وليس ممن يثنيهم عذل الناس نساء كانوا أو رجالا ، عن أمر عقد العزم على فعله .

رأيت فى هذا البيت كيف عاد زهير الى أسلوب تعداد الصفات « كريم مرزأ عزوم » دون أن يخشى املالا ، فقد فصل بين هذا التعداد وبين تعداده الأول « أبيض فياض » بتلك القصة الطريفة التى استغرقت منه بيتين وجزءا من بيت . وهو يضيف صفة أخرى « أخى ثقة » فى أول البيت القادم :

٣٤ــ أخى ثقةٍ لا تُتلف الخمرُ ماله ولكنّه قد يُهلك المالَ نائله

هذا الرجل الذى جمع بين الطبع الأصيل والعادة المتكررة تستطيع أن تثق به ثقة تامة اذ لا تثق بغيره ممن قد يجودون يوما ويبخلون يوما. ثم يلجأ زهير الى الجملة الفعلية بعد الصفات التى توالت، فيصفه بها وصفا عظيم الروعة قليل الوجود فى مجتمعهم الجاهلى . فلكى تقدر هذه الجملة تقديرها الحق تذكر أن الاسراف فى شرب الخمر واهلاك المال فى شرائها لأنفسهم ورفاقهم كان من المناقب الكبرى التى طالما فخر

بها الشعراء الجاهليون ، ووجدوا فيها داعيا للزهو العريض ، وقد سموا الخمر الراح لما يجد شاربها من الارتياح اليها والى الجود . وقد بلغ من كثرة افتخارهم بهذا السلوك أن أحد الشراح كما رأينا قد فسر به البيت الحادى والثلاثين . وحتى عنترة حين يقول فى معلقته « واذا صحوت فما أقصر عن ندى » قد سبق هذا بقوله « فاذا شربت فاننى مستهلك مالى » . أما حصن فى ارتفاعه على المستوى الأخلاقى السائد فى عصره فلم يجد فى هذا الاستهلاك داعيا للفخر ، بل وجد الفخر كل الفخر أن يهلك ماله فى الجود على من يحتاجون العطاء لا على رفاق السكر و « الليالى الحمراء » . ولحسن حظه وجد فى شعراء عصره واحدا ارتفعت مقاييسه الأخلاقية هو أيضا على مقاييس زملائه من الشعراء فطرب لهذا السلوك فى ممدوحه واستجاب له بهذا البيت الحار .

والآن يأتى بيته العظيم المشهور :

٣٥ـ تراه إذا ما جئتَــــه متهلّلا   كأنك تُعطيه الذى أنت سائله

ان كان ممدوح زهير هكذا حقــا ـــ ونحن لا يخامرنا شــك فى صدق زهير ـــ فهذا هو الكرم الحقيقى ، الكرم النادر الوجود ، لا بين الجاهليين وحدهم ، بل فى الطبيعة البشرية جمعاء . وقد أعجب القدماء بهذا البيت اعجابا كبيرا ، وقرروا أن جمال وصفه هو أنه يسجل صفة مخالفة لما جرت به العادة من محبة النفس للأخذ وكراهيتها للعطاء . حصن اذن لا يبــذل ماله تأكيدا لنسب أو تدعيمــا لحسب أو اكتسابا لجاه ، بل لأنه يجد فى نفسه حبا صادقا غريزيا لفعل الخير ، ويجد فى فعله لذة لا تعادلها لذة . وتصوير زهير رائع فى بســاطته

وسلاسته وقوة تجسيمه . وكلمة « متهللا » جيدة الموقع من البيت الى درجة تكسبها أتم قيمتها وتجعل ايجازها قوى الوقع على نفس القارىء .

٣٦- وذى نسبٍ ناء بعيدٍ وصلتَه بمالٍ ومايدرى بأنّك واصله

هذا البيت من الأدلة التى نستدل بها على مازعمناه فى فصلنا السادس ، من أن جود الجاهليين كان معظمه مقصورا على أقاربهم وأهل قبيلتهم ومن تجمعهم بهم صلة نسب قريب واضح معروف . لكن حصنا ليس من هؤلاء ، فكرمه يشمل من ليس بينه وبينه نسب قريب وثيق. انظر كيف أكد معناه بنعتيه « ناء بعيد » وما ذلك التأكيد منه الا لأنه كان شيئا نادرا حقا بينهم . بل كان منهم من بخل على ذوى النسب القريب أنفسهم ، كما نفهم من قول زهير فى قصيدة أخرى يمدح هرما : « وليس مانع ذى قربى ولا نسب » ، وفى رواية : « ولا رحم » . ثم هو يفوق معاصريه فى صفة أخرى عظيمة الجلال : أنه لا يفعل الخير رياء وتظاهرا لكى يشتهر عنه فعله ويرتفع ذكره ، بل هو يفعله فى خفية وتستر ، فلا يرسل عطاءه الى الشخص المقصود مباشرة ، بل يعطيه الى آخر ويكلفه بتوصيله اليه دون أن يذكر له مصدر العطاء . تقول : ومن حسن حظ الانسانية أن هذا النوع على ندرته لا يخلو منه بعض الناس فى كل مجتمع ، وكاتب هذه السطور كان يعرف من قريته المصرية سيدة جليلة من هذا النوع ، كما عرف من اقامته فى السودان عددا من هؤلاء الأفراد . أما الشنتمرى فيشرح هذا البيت بقوله : « وما يدرى بأنك واصله : يعنى أنه وصل قوما فوصلوا غيره من صلته فكان هو سبب ذلك الوصل وهم لا يعرفون ذلك . وانما قال هذا اشارة الى كثرة

معروفه وسعة أفضاله حتى يغنى من سأله فيتفضل سائلوه على غيرهم لغناهم وكثرة ما عندهم » . وهكذا يفسد هذا الشرح معنى البيت الحقيقى ، ويغفل عن الصفة النادرة التى يسجلها للممدوح ، ويجعله لا شىء أكثر من وصف آخر لكثرة عطاياه فى العدد ، لا لامتيازها فى النوع . وفى هذا العجز دليل جديد على قلة هذا النوع من الكرم حتى أن كثيرا من الناس لا يفهمونه أو يستبعدونه فيلجأون الى تأويل آخر . فليلاحظ القارىء أننا فى هذا الموضوع بالذات لا نريد أن نتجنى على الجاهليين فنرميهم بندرة هذا الكرم المستتر بينهم وحدهم ، بل يدعونا واجب الانصاف الى أن نقرر أنه نادر بين الناس فى كل عصر . ولهذا وجدنا الاسلام ـــ هذا الدين الحكيم الذى يجمع بين الحكمة العملية المتبصرة وبين أرفع المثل ـــ لا يلزم جميع الناس به . فهو يقبل منهم الصدقات المبداة ويعدهم بالمثوبة عليها ، لكنه فى نفس الوقت يلفتهم الى أن اخفاءها أفضل لهم ، وذلك فى الآية رقم ٢٧١ من سورة البقرة .

٣٧ـ وذى نعمة تمَّمْتَها وشكرتَها وخَصْمٍ يكاد يغلب الحقَّ باطله

٣٨ـ دفعتَ بمعروفٍ من القول صائبٍ إذا ما أضلَّ الناطقين مفاصله

الشطر الأول من هذين البيتين استمرار فى تصوير كرم الممدوح ، ووصفه بصفة جديدة زائدة . وهنا أيضا نجد الشرح القديم قد عجز عن فهم هذه الصفة لندرتها . قال الشنتمرى : « تممتها وشكرتها : يعنى أنه يتم ما أنعم به ويشكر ما أنعم به عليه . وأراد : ورب ذى نعمة أنعمت بها فتممتها ونعمة أسديت اليك فشكرتها ، وحذف احدى النعمتين لدلالة اللفظ عليها » . ونحن نعترف بأن مثل هذا الحذف مألوف فى الأسلوب الجاهلى والأسلوب القرآنى أيضا ، ولكننا لا نرى

أن هذا هو المراد ، بل النعمة التى يتحدث عنها زهير هى نعمة واحدة ، وهى تصدر من الممدوح الى الآخرين لا العكس . فزهير يقول ان حصنا حين ينعم على أحد بنعمة يبقيها تامة ولا يعود فينتقصها بمن أو يلغيها بايذاء . فزهير هنا مرة أخرى قد أرهص ببعض القيم الرفيعة التى سينزل القرآن الكريم مبشرا بها ومعلما العرب اياها حين يتحدث فى آيتين مختلفتين (البقرة ٢٦٢ و ٢٦٤) عن عدم اتباع الانفاق منا ولا أذى وعن عدم اذهاب الصدقات بالمن والأذى . ويتوسطهما بآية تقول ان الصدقة التى يتبعها أذى يكون خيرا منها قول معروف ومغفرة . كان الجاهليون فى أكثر سخائهم ما يعطيك أحدهم عطاء الا بادر فأذاع نبأه وفخر به واتخذه عدة جديدة فى « ادخار » المجد . وكانوا لسرعة تقلبهم وعجل تغضبهم أو قل بكلمة واحدة «جاهليتهم» لا يكادون يكرمونك ويحسنون معاملتك يوما الا أضروك وأساءوا اليك فى اليوم التالى له . أو لم يكن من المسلمين أنفسهم من ذهبوا الى رسول الله يمنون عليه أن أسلموا !

هذا قوله « تممتها » . فما قوله « وشكرتها » ؟ يرتفع حصن بن حذيفة بن بدر ويرتفع معه زهير الى ذروة جديدة من السلوك . فحصن لا يتمم نعمته على المنعم عليه فحسب ، بل هو « يشكرها » ، يعطيك عطاءه ثم يشكرك على هذا العطاء الذى أعطاك اياه ! لأنه يحب فعل الخير للخير ذاته ، ويسعد بكل فرصة تتاح له لبذله لمن يحتاجون اليه ، ويجد سعادته الكبرى وجزاءه الأوفى فى اذهاب ضرهم وجلب السعادة اليهم ، فهو يشكرهم شكرا صادقا عميقا لا زيف فيه اذ أتاحوا له هذه الفرصة ليشبع طبيعته الأصيلة فى الجود . والذين

عاشوا منا بين الانجليز يعرفون كيف يقدم أحدهم اليك الخدمة ويقول لك « أشكرك » ، وكيف يعطيك محصل النقود فى المركبات العامة تذكرتك ويقول لك « أشكرك » ، وكيف يعطيك باقى نقودك ويقول لك « أشكرك » . على أن ما يقوله الانجليز بمحض العادة الاجتماعية وقواعد « الاتيكيت » كان يفعله حصن عن شكران حقيقى عميق للمنعم عليه .

بهذا يزداد ممدوح زهير ارتفاعا فى نظرنا ، ويزداد زهير نفسه علوا بمقدرته على فهم هذه الصفة الدقيقة فى ممدوحه وتقديرها والثناء عليها فى هذا الشطر الجميل فى بساطته وحلاوته وهدوئه الذى يتضمن عمق الاعجاب . وبهذا يكتفى زهير فى وصف حصن بفضيلة الجود النابعة عن طبيعة الكرم الأصيلة ، وحق له أن يكتفى . فهو ينتقل فى باقى البيتين الى فضيلة جديدة ، ما أقل وجودها هى الأخرى، خصوصا بين أولئك الجاهليين السريعين الى الغضب ، المغرمين بفاحش القول ، حتى احتاجوا الى آيات قرآنية متعددة تقبح اليهم هذا الافحاش . والفضيلة الجديدة فضيلة مزدوجة ، لأنها قوة المنطق وبراعة الحجة ، ولكن فى لطف وتعفف وبلا لجوء الى سباب وقذع كما كانوا يفعلون فى جدالهم . تأمل كيف يلجأ زهير هنا أيضا الى الوسيلة القصصية ، فيصور لنا هذا الخصم الذلق اللسان الحاذق المجادلة المتقن السفسطة ، يقبل يوما على جدال حصن بثقة وغرور ، لكن حصنا يغلبه ويفحمه ، ويفعل ذلك بقول معروف (وهو سلوك سيمتدحه القرآن بنفس التعبير) يصيب به وجه الحقيقة فيرى السامعين أين أخطأ ذلك المخاصم اللسن بعد أن عجز سائر ذوى النطق والفصاحة عن الوصول الى مواضع النقص فى حجته المزركشة . والشطر الأخير

مستعار من صنعة الجزار الحاذق اذا أراد القطع أصاب المفصل ، أما غير الحاذق فيكثر من الحز وتمزيق اللحم واسالة الدماء دون أن يصل الى المفصل ، وهى كناية رائعة عن أن حصنا ينتصر فى الجدل دون أن يلجأ الى التجريح الشخصى فيمزق الأعراض ويفضح الأسرار . هذه الفضيلة التى سميناها مزدوجة تقوم اذن فى حقيقتها على ثلاث قدرات اجتمعت فى حصن . فلديه حصافة التفكير المنطقى التى تهديه الى مواطن الصواب والخطأ فى الحجج المعروضة وتصونه من الانخداع بزخرف القول . ولديه بلاغة البيان وفصاحة اللسان التى تمكنه من صوغ حجته بعبارة تبلغ هدفها . ولديه التعفف الذى يلزمه دائما القول المعروف ويجنبه هجر الكلام .

هذه اذن هى الحقيقة الثانية التى يمتدحها زهير فى ممدوحه ، ذكرها بعد الكرم . والآن يأتى الى صفته الثالثة ، وهى الحلم ، والحلم على من ؟ على من قد يكون أصعب الناس جميعا فى اغرائنا بالحلم عليه، وكظم الغيظ عنه ، على مثل هذا الرجل :

٣٩ــ وذى خَطَلٍ فى القول يَحْسَبُ أنه مصيبٌ فما يُلْمِمْ به فهو قائله
٤٠ــ عَبَأْتَ له حِلْماً وأكرمتَ غيرَه وأعرضتَ عنه وهو بادٍ مقاتله

يعترف كاتب هذه السطور بأنه مهما تكن الحياة قد علمته من وجوب الحلم وكظم الغيظ فان هذا الصنف من الناس لا يزال يهيج منه غضبا لا يملك له فى أكثر الأحيان كبحا . لاحظ أولا أن « الخطل » هو كثرة الكلام وخطأه ، فالقول الخطل هو الخاطىء الكثير وليس الخاطىء فقط كما نستعمل الآن هذه الكلمة . فهذا الشخص

يجمع بين فساد المنطق وبين ذلاقة اللسان و « الرغيان » .
وهو كلما أكثر فى كلامه أكثر فى خطأه ، حتى ليحيرنا
لماذا وهب الله — تعالت قدرته وخفيت حكمته ! —

مثل هذا السفيه هذه القدرة العجيبة على سرد الألفاظ فى هذر طويل لا ينتهى ، ولو كان قد أصيب بالعى نظير ما أصيب بالسفه لكان هذا أنسب ، نقول هذا ونستغفر الله العظيم من شبهة اعتراض على حكمه .
ثم لاحظ كيف أصاب زهير المحز فى قوله « يحسب أنه مصيب ، فما يلمم به فهو قائله » . فالبلية الكبرى فى مثل هذا الشخص أنه لا يدرك أنه مخطىء ، ولا يعرض له ابدا امكان ان يكون مخطئا فى قول يعن له . تأمل جيدا فى التعبير البارع « فما يلمم به فهو قائله » كيف يصور اسراع هذا الصنف الى التفوه بكل ما يطرأ على عقله الفارغ . فهو « يدش » فى كل موضوع يثار ، و « يدب » فى كل فن يذكر ، معتقدا فى نفسه العلم الوفير بكل موضوع على وجه الأرض ، اذا تحدث الناس فى السياسة فهو أعلمهم بخفايا اسرارها وبواطن معضلاتها ، فاذا انتقلوا الى أدب أو علم ، أو صناعة أو تجارة ، أو سينما أو مسرح أو شأن من شئون الجد أو اللهو ، فهو أعلم منهم جميعا بكل فرع من فروع المعرفة وفن من فنون الخبرة والممارسة . وكاتب هذه السطور يذكر كيف لقيه بعض هؤلاء اثر عودته بعد غربة سنوات طويلات قضاها فى انجلترا ، فأخذوا يجادلونه فى عادات المجتمع وأوصاف البيئة وأحوال الطقس فى تلك البلاد ، وليس منهم من زارها زيارة قصيرة فضلا عن أن يكون أقام بها اقامة طويلة !

وقد وضع الانجليز فى لغتهم لأمثال هؤلاء وصفا يشيرون به الى أن ذلاقة اللسان وسهولة تبادر الألفاظ وطلاوة الأسلوب لا يصحبها

دائما صحة الفكر وصواب المنطق ، فيقولون ان مثل هذا الشخص قد أوتى the gift of the gab أو موهبة الدش والرغيان .
فاذا عدت الى مادة « خطل » فى معاجمنا القديمة زادتك استعمالاتها المتعددة بصرا بظلال هذه المادة . فالخطل الخفة والسرعة ، والطول والاضطراب فى الانسان والفرس والرمح ، ومن المرأة فحشها وريبتها ، وهى خطالة فحاشة أو ذات ريبة ، والتلوى والتبختر ، وقد تخطل فى مشيته ، والخطل بكسر الطاء الأحمق الذى يطعن بسرعة وعجلة ، ومن السهام مالا يقصد قصد الهدف ، والثوب ينجر على الأرض طولا ، ورجل خطل بالمعروف عجل عند العطاء ، والخطلاء الشاة العريضة الأذنين ، ومن الآذان المسترخية ، والمرأة الجافية الطويلة الثديين . ومن هذا كله تعرف لماذا استعملوا الخطل للكلام الفاسد الكثير ، الذى بارك الله له فى طوله ولم يبارك فى سداده .

فاذا كان حصن بن حذيفة بن بدر قد استطاع أن يحلم حتى على هذا الصنف من الناس فقد أوتى فى نظرنا نهاية الحلم . لكن لاحظ أن حصنا نفسه فى تعبير زهير يجد صعوبة فى استجماع حلمه لملاقاة هذا الصنف — ومن يستطيع أن يلومه ؟ — فيحتاج الى أن « يعبأ » له حلمه ، يقولون عبأ المتاع والأمر هيأه والجيش جهزه ، من العبء وهو الحمل والثقل من أى شىء . وهو يحلم عليه لا عجزا عن افحامه وكشف خطأه ، فقد كان سهلا عليه أن يصيب منه مقتلا ، بل تعففا منه وكرم نفس ، لعلمه بأن مثل هذا الشخص — ولنلاحظ أنه خلاف الخصم الذى وصفه فى البيتين الماضيين — لا علاج لدائه ، فان أفحمه مرة أو أخزاه وكشف جهله وفساد قوله فلن يتوب عن دائه العضال . لذلك يؤثر حصن أن ينصرف عنه كلية ولا يجادله ،

وان سمح له هذا الانصراف بأن يعتقد أنه هو الذى كسب الجدال . ولعله يفعل هذا رحمة به وشفقة ورثاء لدائه الذى طبع عليه فلا حيلة له فيه. وكم منا يستطيع أن يجد فى نفسه هذه الدرجة من الرحمة فيضرب صفحا عن المجادل اذا استطاع هدمه واخزاءه أمام السامعين ؟

أما قول زهير « واكرمت غيره » فقد فسره الشرح القديم هكذا « أى جمعت له الحلم وهيأته له وصفحت عنه وقد بدت لك مقاتله ، فأكرمت بحلمك عنه وعفوك غيره ممن راعيت حقه فيه . ويحتمل أن يريد بغيره نفسه (أى نفس حصن) أى أكرمت نفسك باعراضك عنه » . ولا شك أن حصنا يصون كرامة نفسه باعراضه عن ذلك الشخص ، وربما يراعى فى هذا الاعراض عنه حساسية غيره من أقاربه وأصحابه ، لكننا لا نظن أن هذا هو المعنى الذى قصده زهير ، بل المعنى أن أقصى ما يعاقبه به حصن على سفهه وثرثرته هوان يلتفت الى غيره من المتحدثين فيهتم به ويكرمه بالتحية أو الاستماع اليه ومناقشته . تصور اذن حصنا وقد استمع الى ذلك «المدب» صامتا ، فلم يرد عليه بحرف ، بل ابتسم له ابتسامة هادئة ثم انصرف عنه يحدث غيره ، وفى هذا عقاب كاف لو كان أمثال هؤلاء ممن يحسون .

أما وقد مدح زهير حصنا نفسه هذا المدح الجميل الجليل ، فانه يلتفت الآن الى نسبه الرفيع ، فيذكر انه ان كان سيدا فأبوه كان سيدا وجده كان سيدا :

٤١ــ حُذَيْفَةُ يَنْمِيه وبَدْرٌ كلاهما إلى باذخٍ يعلو على من يُطاوله

فكلاهما ينميه أى يرفعه أو ينسبه الى شرف عال لا يستطيع أن يبلغه منافس له فى الشرف . وكلا أبيه وجده كان سيدا من أعظم

سادات العرب وأشهرهم ، ولكل منهما ذكر عريض فى أخبار الجاهليين وأيامهم . وبهذا البيت يرينا زهير خضوعه هو نفسه لقدر من مقاييس عصره ، فقد كان العرب القدامى لا يعدون المجد الصحيح الا لمن جاء من نسب رفيع وحسب تليد ، ولم يكن يكفى لايصال أحدهم الى مرتبة السؤدد أن يكون هو فاضلا أو كريم الفعال . قال زهير فى مدح هرم بن سنان والحارث بن عوف :

إلى معشرٍ لم يُورِثِ اللؤمَ جدُّهم　　　أصاغَرهم وكلُّ فحلٍ له نَجْلُ

وختم تلك المديحة بقوله :

فما يكُ من خيرٍ أتَوْه فإنما　　　توارثه آباء آبائهم قَبْلُ

وهل يُنبت الخطىَّ إلا وَشِيجُه　　　وتغرس إلا فى منابتها النخل

وقد احتاجوا الى أن ينتظروا حتى يأتى الاسلام ليعلمهم ان قيمة المرء بنفسه لا بآبائه واجداده ولا بعشيرته وأنصاره ، وهو تعليم وجدنا الكثيرين منهم لم يعوه الى يومنا هذا .

والآن ، بعد كل هذه الصفات التى عددها زهير لممدوحه ، وكلها كما رأيت صفات سلمية ، يأتى زهير ، أخيرا ، الى تبريز حصن فى الحروب :

٤٢ـ ومن مثلُ حصنٍ فى الحروب ومثلُه　　　لإنكار ضَيْمٍ أو لخَصْمٍ يحاوله

وهذا التأخير منه لهذه الصفة يرينا الى أى حد هو متعلق بحب السلم مؤثر اياه على الحروب ، على أنه مهما يكن لها كارها فهو يدرك أنها قد تكون شرا لا محيد عنه ، وعلى المرء اذا اضطر اليها ان يكون شجاعا جلدا . فاذا تأملت فى بيته رأيت أن الحرب التى

يعنيها دفاعية لا حرب هجومية ، يضطر اليها حصن لدفع الضيم الذى أريد به لا للتفاخر بالقتل والبأس وسفك الدماء . لسنا نقول أن حصنا لم يشارك فى حياته الا فى حرب دفاعية ، ولكن نقول ان زهيرا يفرد مثل هذه الحروب بالذكر والثناء ، كما هو واضح فى قوله « لانكار ضيم » ، ولذلك فضلنا رواية « أو لخصم » التى يعطيها الهامش فى طبعة دار الكتب على الرواية الأخرى « أو لأمر » ، وفاعل « يحاوله » فى نظرنا يعود على خصم ومفعوله يعود على حصن ، أو يعود على ضيم ، أى أن حصنا لا مثيل له فى حربه على خصم يحاول البطش به أو يحاول أن يضيمه . وسيزيد المعنى تأكيدا فى البيت القادم ، لكننا نروى أولا مناسبة نظم هذه القصيدة كما يقصها شرح ثعلب ، فهذا هو الموضع المناسب لذكرها :

« وقال يمدح حصن بن حذيفة بن بدر بن عمرو الفزارى . قال حماد : وكان عمرو بن هند حين قتل حذيفة ـــ وكانت الحرب بين غطفان ـــ طمع فى حصن وفى غطفان أن يصيب بهما حاجته . وكان حصن والحليفان (أسد وغطفان) لم يدينوا للملك قط . فأرسل الى حصن انى ممدك بخيل ، فادخل فى مملكتى ، وأجعل لك ناحية من الأرض . فأرسل اليه حصن : ما كنت قط أفرغ لحربك منى الآن ولا أكثر عدة ، فان كنت لا يكفيك ماجرب أبوك فدونك لا تعتلل (أى تعال الى الحرب ولا تتصيد حجة أو علة لها) ، فانه ليس لى حصن الا السيوف والرماح ، وأنا لك بالفضاء . وأقبل حصن بالحليفين أسد وغطفان حتى نزل زبالة (بضم الزاى) ، فصد عنه عمرو بن هند وكره قتاله » .

وان تكن القصة تذكر عمرو بن هند ، وهو عمرو بن المنذر بن ماء

السماء ، فزهير فى بيته القادم يذكر النعمان أخا عمرو ، وكان عمرو يؤمره على جيوشه قبل ان يقتل عمرو ويخلفه النعمان .

٤٣ـ أَبَى الضيمَ والنعمانُ يَحْرِقُ نابَهُ عليه فأفضى والسيوفُ مَعاقِلُه

يكرر زهير اباء حصن للضيم ليؤكد انه لا يريد الحرب لكنه لا يقبل الضيم . يحرق نابه بالرفع على أنه الفاعل أو بالنصب على أنه المفعول به أى تحتك أسنانه أو يحك أسنانه بعضها ببعض من الغيظ فيسمع لها صريف . أفضى أى صار الى أرض فضاء خالية من الحصون ، لكنه لعزته وكثرة أنصاره كفته السيوف عن الحصون .

٤٤ـ عزيزٌ إذا حَلَّ الحليفان حولَه بذى لَجَبٍ لَجّاتُه وصَواهِلُه

حين يقولون ان الحليفين هما أسد وغطفان فهم يعنون بغطفان ذبيان وسائر فروع غطفان دون عبس ، لأن هذا الحلف كان ضد عبس ومن حالفها من قبائل . فقد بلغ من اشتداد العداوة بين القبيلتين الشقيقتين عبس وذبيان ان كلا منهما كانت تستعين بقبائل أخرى أبعد نسبا فى حربها على شقيقتها ، وأحيانا كانت هذه الأحلاف من قبائل خارجة على انساب غطفان بل على انساب قيس عيلان ، مثل أسد من مدركة وتميم من طابخة ، وكلتاهما كانت حلفا لذبيان ، وكلتا مدركة وطابخة من الياس المناظرة لقيس عيلان فى تفرع انساب العرب . وأكثر من هذا ان ذبيان فى يوم شعب جبلة كانت تحالف كندة من العرب القحطانية ، كما ذكرنا فى الفصل الثانى عشر حين درسنا ميمية الجميح الأسدى ، وارجع الى الجدول المبسط لأنساب العرب الذى أعطيناه فى ذلك الفصل ، وزهير فى هذا البيت يشيد بعزة حصن حين يحل الحليفان حوله ، وهو بهذا يجعله رئيسا لهذا الحلف . ولا شك

أن زهيرا هنا يزهو زهوا قويا بعزة ممدوحه ، تسمعه فى ترديد الحاء فى الكلمات الثلاث المتعاقبة « حل الحليفان حوله » ، وتسمعه فى الجناس الناقص فى « لجب لجاته » يحكى به لجب هذا الجيش أى جلبته وصوته ، واللجات جمع لجة وهى اختلاط الأصوات ، ويعنى باللجات أصوات الناس ، والصواهل الخيل الصاهلة . وأنصت أيضا الى جرس حرف اللام يلوكه بطرف لسانه فى حنكه سبع مرات فى « حل الحليفان حوله لجب لجاته صواهله » .

٤٥ـ يُهَدُّ له ما دونَ رَمْلَةِ عالِجٍ ومن أهلُه بالغَوْر زالت زلازله

هذا الجيش يبلغ من شدته وكثرته انه يهد له أن يكسر ويزلزل مادون رملة عالج من الأرض ، ورملة عالج على طريق مكة ، ويعنى بالغور أيضا الأرض المنخفضة التى فيها مكة وتهامة ، الى هذا المدى تبلغ وطأة ذلك الجيش ورهبته من مكانه فى هضاب نجد ، حتى أن ساكنى الغور تزول زلازلهم أى تأخذهم زلزلة من رعب ذلك الجيش فينجلون عن مواضعهم خوفا منه . وهذا هو التفسير الصحيح لقوله « زالت زلازله » ، أما الشرح الذى يجعله اخبارا عن الممدوح ، ويفسره بأن الممدوح اذا حل الحليفان حوله أمن واعتز ، فهو واضح التكلف ، يدخل فى نظم زهير معاظلة لم يكن هذا الشاعر الذى اشتهر بتجويد نظمه ليقع فيها .

ونلاحظ أنه فى هذا البيت أيضا يكثر من لوك اللام تلذذا بهذا التصوير لكثرة الجيش . لكن اذا كان زهير فى هذا البيت وسابقه يزهو زهوا قويا بكثرة حلفاء ممدوحه ، فلا ننس أنه لن يطول به الزمن حتى يعبر فى معلقته عن سعادته الكبرى بانتهاء تلك الحرب

الضروس بين الشقيقتين عبس وذبيان ، وخشيته المرعوبة أن يفسد الصلح مفسد ، واعجابه العظيم بالسيدين اللذين سعيا بالصلح وتحملا ديات القتلى .

وبهذا البيت تنتهى القصيدة فى رواية الأصمعى ، ونحن نفضل روايته فى معظم المواضع ، وان كنا نخالفه فى الكثير من شرحه . لكن بعض الرواة الحقوا بها بيتين آخرين ليسا لزهير ، ولا يمكن ان يكونا له :

وأهلِ خِباء صالحٍ ذاتُ بَيْنِهم قد احتربوا فى عاجل أنا آجله
فأقبلتُ فى الساعين أسأل عنهمو سُؤالَكَ بالشىء الذى أنت جاهله

وقرر الشنتمرى انهما لشاعر كان من فساق العرب فى الجاهلية ثم أسلم وحسن اسلامه وشهد بدرا ، وهو خوات بن جبير الأنصارى . ولابد ان خواتا هذا نظمهما فى زمن جاهليته وفسقه ، فهو يفخر فيهما بأنه أوقع بين قوم مصطلحين وسعى بينهم بالفساد حتى أعاد الحرب بينهما ، ثم يصور بلذة خبيثة كيف جاء بعد أن بعث الحرب بينهم بكيده يسأل عن الساعين بالشر المهيجين له بين القوم كما يسأل الانسان عما جهل ، كأنه لم يكن هو الساعى المفسد . وما أبعد هذا عن طبيعة زهير بن أبى سلمى شابا وشيخا ، وما أعجب أمر الرواة الذين أضافوا هذين البيتين الى زهير من دون شعراء الجاهلية جميعا .

* * *

هذا هو زهير بن أبى سلمى المزنى . درسنا فى هذا الفصل لاميته التى نظمها فى نضج سنه ، ودرسنا فى الفصل الحادى عشر همزيته

التى نظمها فى شرة شبابه . وكم كنا نود لو سمح لنا حجم الكتاب وتوازن موضوعاته بدراسة قصائد أخرى من فنه المبدع ، لكننا نرجو أن نكون فيما قدمنا من دراسة قد ساعدنا القارىء فى تعرف عدد من خصائصه الفنية ، فهو يستطيع الآن ان ينعم النظر فى سائر شعره ليزيد هذا الفن تجلية .

ولا أكتم قرائى ان زهيرا هو أحب شعراء الجاهلية الى قلبى ، لأسباب متعددة ، منها سبب أعترف بأنه اخلاقى اجتماعى ، هو ارتفاعه فى تفكيره وفى مثاليته على المستوى السائد فى عصره الجاهلى ، ومقاومته لمقاييس الجاهليين الذين كانوا يتباهون بالبطش والاعتداء وقسوة الانتقام ، ونزعته العميقة الى السلم والتصالح ، وحملته القوية الحارة على الحرب وبطولاتها الدموية ، ومديحه الجميل المخلص لأفراد سموا هم أيضا بطباعهم وعاداتهم على الشائع المألوف فى ذلك العصر . وكل هذا يحله فى ضميرنا الحديث محلا رفيعا .

لكنى أوثر زهيرا لأسباب أخرى فنية ، هى تناوله المتخصص لفن الشعر ، وتجويده لأدائه ، دون أن يسقطه هذا فى الكذب والتكلف . فقد أثر عنه انه كان ينفق سنة كاملة فى نظم القصيدة من مطولاته ، لذلك سميت قصائده بالحوليات . وقد يكون فى هذا الخبر بعض مبالغة ، لكنه يشير الى حقيقة رأينا عليها أمثلة كثيرة فيما درسنا من شعره ، هى حرصه الكبير على انتخاب لفظه ، واتقان ايقاعه وتنغيمه ، وخياله التصويرى الخصيب ، واختياره لزوايا مبتكرة ينظر منها الى التجارب والموضوعات التى تداولها سائر شعراء الجاهلية ، الأمر الذى يضمن لنا فى شعره الطرافة والأصالة والتنويع . والفنان الذى يستطيع أن يجمع

بين المضمون الطبيعي الصادق الذى لا زيف فيه ، والمغزى الأخلاقى الرفيع والرسالة الاجتماعية النبيلة التى تفيض مرحمة انسانية ، والتناول المبتكر الجديد ، والأداء المتقن المجود ، يبلغ بلا شك أعلى قمم الفن ، ويعطينا من المتعة الكاملة والاشباع الفنى التام ما لا يعطينا الفنان غير المتخصص مهما يكن صدقه ، وما لا يعطيناه الفنان الذى قد يساويه فى اجادة ادائه ولكنه يهبط عنه فى قيمة رسالته الأخلاقية والاجتماعية ، مثل أبى نواس .

نحن اذن لا نجعل الحكم الأخلاقى الاجتماعى هو حكمنا الأول على الانتاج الفنى ، لكن نجعله حكمنا الأخير . نعنى بهذا اننا لا نطبق هذا المقياس للتمييز بين الفن وغير الفن ، لكننا نطبقه لتحديد مرتبة الانتاج المعين بين مراتب الفن المتصاعدة [١] . فلا نحله الذروة العليا الا اذا جمع بين صدق الانفعال ، وجودة الأداء ، ونبل الرسالة . سبب آخر أصرح بأهميته عندى فى تفضيل زهير ، هو مجرد الكم . فزهير قد قدم لنا من القصائد الجيدة الممتعة عددا لا يجاريه فيه شاعر آخر ، فلست أعرف من شعراء الجاهلية — حتى ملكهم امرىء القيس — من خلف لنا سبع قصائد طويلة فى نفس الجودة مع الطول . هذا خلاف عدد آخر من المقطوعات والقصائد التى لا تبلغ نفس الجودة .

هذا كما يرى القارىء تصريح منى بأنى أدخل الكم فى حسابى حين أرتب الشعراء مراتب . ليس هذا لأنى أوثر الكم على النوع بطبيعة

---

(١) انظر شرحنا لهذا المقياس فى الصفحات ٧٤ — ٧٧ من كتابنا « عنصر الصدق فى الأدب » ، سنة ١٩٥٩ ، وانظر تحديدنا لمسئولية الفنان الأخلاقيـة فى الصفحات ٧٥ — ٩٢ من كتابنا « طبيعة الفن ومسئولية الفنان » ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٦٤ .

الحال ، فلا يزال للنوع المحــل الأول فى التقــدير ، ولكنى اذا وجدت شاعرين متساويى الجودة ، ووجدت أحدهما قد أعطانا عددا أكبر من الأعمال الفنية المرضية ، رفعته فوق الآخر درجــة أو درجات . فلست أوافق الذين يقولون ان الشاعر أو القصاص الفلانى فى الأدب الفلانى قد بلغ ذروة المكانة الشعرية أو القصصية بقصيدته أو قصته الفلانية التى لم ينشىء غــيرها . وأنكر أقوى انكار قول من قالوا مثــلا ان شكسبير لو لم يخلف لنا ســوى « هاملت » لكفت هــذه المسرحية الشعرية الواحدة فى ابلاغه ما بلغ من المنزلة العليا فى شعر البشرية . بل أرى أن من أهم الأسباب التى تقدر لها شكسبير تقديرنا الخاص الذى لا نمنحه شاعرا آخر غيره ، عدد الأعمال الممتازة التى أورثناها .

الفصل الرابع عشر

دقائق التنغيم الصـــوتى

الحـــزن : الرثاء

نعود من ديوان زهير الى المفضليات لنبدأ دراســة القصــيدة رقم ١٢٦ ، وهى عينية أبى ذؤيب « أمن المنون وريبها تتوجع » . تجد هذه القصيدة أيضا فى « ديوان الهذليين » الذى طبعته دار الكتب بين سنتى ١٩٤٥ و ١٩٥٠ ، ونشرت الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة نسخة مصورة عن طبعته المذكورة سنة ١٩٦٥ ، وهى فيه القصيدة الأولى .

والقصائد الجاهلية التى درسناها فى سائر هذا الكتاب نظمت قبل الاسلام ، أما هذه العينية فقد نظمت بعد الهجرة بما يقرب من عقدين من السنين . لكن العصر الجاهلى بمعناه الأدبى لم ينته بمجرد ظهور الاسلام ، بل استمرت التقاليد الفنية الجاهلية تسود قسما عظيما من الشعر العربى بعد ظهور الاسلام أجيالا كثيرة ، وذلك لسببين . أولهما استمرار جزء كبير من العقلية الجاهلية بل التقاليد والعادات والأحوال الاجتماعية الجاهلية برغم حرب الاسلام عليها ، فلم يستطع العرب التغلب عليها الا بعد جهاد طويل ، وصدق رسول الله حين أعلن فى فتح مكة انهم انتهوا من الجهاد الأصغر وبدأوا الجهاد الأكبر ، جهاد النفس . وثانيهما افتتان العرب بالفن الشعرى الجاهلى الى درجة جعلت تقليده غاية المراد

لدى كثيرين منهم ، على الرغم من تبدل الظروف التى ولدت ذلك الفن وبررته .

وسنرى ان هذه القصيدة بمضمونها الفكرى والعاطفى وأدائها الفنى تنتمى الى العصر الجاهلى ، باستثناء الشطر الأول من البيت الأول ، الذى تدخله فكرة اسلامية . وفيما عدا هذا الشطر الوحيد نجد القصيدة جاهلية محضا فى روحها العامة ، وموقفها الفكرى والعاطفى من تجارب الحياة وحتم الموت ، وفى موضوعاتها وخيالها التصويرى وثروتها اللفظية وتراكيبها اللغوية . لكن نظرا لقرب عهدها من العصر التاريخى الجاهلى نرجع هذه الظواهر الى أول السببين الذين ذكرناهما دون الثانى .

وفى دراستنا للقسم الأول من هذه القصيدة ، وهى أبياتها الخمسة عشر الأولى التى سنتناولها فى هذا الفصل ، نريد أن تتعرف عاطفة جديدة من عواطف الشعر الجاهلى ، أو هى بالأحرى عاطفة لم نشر اليها الا اشارة سريعة فى البيتين الأخيرين من ميمية الجميح التى درسناها فى الفصل الثانى عشر ، وهى عاطفة الحزن لموت الشخص الحبيب الى القلب ، العزيز على النفس . كما نريد فى نفس الوقت أن تتخذ هـذه الأبيات مجالا نزيد فيه طريقتنا الخاصة فى دراسة الشعر القديم تدقيق نظر وارهاف سمع ، حتى نزداد خبرة بدقائق الارتباط العضوى بين المضمون والشكل فى الشعر العربى القديم .

فطريقتنا هذه كما رأى قارىء كتابنا قائمة على الربط الوثيق بين مضمون الشعر وشكله . ذلك اننا نعتقد ان أفدح خطأ يرتكب فى دراسة الشعر هو أن يفصل بين مضمونه وشكله ، أو بين ما سماه القدماء معناه ولفظه ، وهذا ما فعله معظم نقادنا القدامى ، وما لا يزال يفعله كثيرون من نقادنا المحدثين .

هذا الفصل الخاطىء لا يرتكبه الذين يفضلون اللفظ على المعنى وحدهم ، فلا يرون فى الشعر الا الألفاظ الجزلة الفخمة ، أو الألفاظ الحلوة الرقيقة ، ويبررون تفضلهم هذا بأن يقولوا ان المعانى متاحة للجميع ، وانما يتمايز الشعراء بمقدرتهم على نظمها فى ألفاظ رائقة مختارة . بل يقع فيه أيضا من يفضلون المعنى على اللفظ ، ويظنون انهم بهذا التفضيل يثبتون رجاحة عقلهم وامتياز ذوقهم ويدللون على انهم ليسوا ممن يأخذهم بريق الألفاظ وبهرجها .

كلا الفريقين مخطىء ، لأن العلاقة بين المعنى واللفظ فى الشعر ، كالعلاقة بين المضمون والشكل فى الفن الحق جميعه ، هى علاقة جوهرية جذرية ، لا علاقة عرضية سطحية . وقد نفينا فى موضع سابق أن تكون هذه العلاقة كالعلاقة بين الحسناء وثوبها ، أو بين السائل وانائه ، بحيث نستطيع أن نتصور امرأة فاتنة الحسن فى أسمال بالية ، أو امرأة منفرة القبح فى ثياب بديعة « القماش » والنسج والحياكة ، ونستطيع أن نتصور خمرا غالية نفيسة فى اناء رخيص ، أو خمرا رخيصة فى اناء نفيس ، دون أن تؤثر طبيعة الثوب أو الاناء فى طبيعة المرأة أو الخمر ، وان أضافت اليها تحسينا أو تقبيحا عرضيا طارئا . بين المضمون الشعرى والشكل الشعرى ارتباط عضوى تام بحيث لا تتحقق الحياة لأحدهما بدون الآخر ، فهما يتكونان معا ، ويتشكلان معا ، ويولدان أى يبرزان الى عالم الوجود معا .

لا نريد هنا أن ندخل فى المسألة المشهورة : هل يمكن الانسان أن يفكر بدون لفظ ؟ أى هل يمكن أن تدور بذهنه أفكار دون أن تصحبها ألفاظ لغوية تعبر عنها ؟ وحسبنا أن نقول ان هذا ان تحقق فى عالم

التفكير الذهنى ، فهو لا يتحقق فى عالم الخلق الفنى . فالمضمون الفنى لا يوجد البتة ، بل لا يبدأ فى التكون ، الا حينما يبدأ فى التشكل فى الألفاظ والايقاعات والتنغيمات الملائمة لأدائه . حقا انه قد يسبقه انفعال ما ، أو فكر ما ، لكن هذا الانفعال والفكر لا يبدآن فى التهيؤ الفنى الذى يدخلهما عالم الوجود الفنى الا ببداية عثورهما على الأداء الكفيل بتمثيلهما وتخليدهما فى صورة باقية تنقلهما الى المستمع أو القارىء وتثير نظيرهما فيه وتعطيه المتعة الخاصة التى نحصل عليها من سماع الفن الشعرى أو قراءته .

وليست عملية الخلق الشعرى التى يقوم بها الشاعر الا محاولة لتحقيق المضمون بالبحث عن الشكل الذى يحققه . ولولا اللفظ لما ولد معناه ، ولولا المعنى لما كانت هناك حاجة للفظ . ومنذ اللحظة الأولى التى يبدآن فيها بالتكون يؤثر أحدهما فى الآخر علوا وهبوطا ، وطولا وقصرا ، وتركيزا وتفشيا ، واهتزازا وسكونا ، بحيث يؤدى أقل تغيير فى أحدهما الى تغيير جوهرى فى قرينه وتوأمه . والشاعر حين يعود الى لفظه ليزيده تجويدا ، انما هو يعود فى حقيقة الأمر الى معناه ليزيده دقة وعمقا .

حقا اننا لغرض تسهيل الدراسة ربما نميز — تمييزا مؤقتا — بين الجانبين ، فننظر فى المضمون ونحاول أن نزيده تفهما ، أو ننظر فى الشكل ونحاول أن نزيده استجلاء بارهاف الاستماع اليه وتحليل عناصره الصوتية وكمه الزمنى وصفاته الموسيقية . لكن ان تركنا دراستنا هكذا ظل عملنا النقدى ناقصا ابتر ، انما يتم عملنا النقدى حين نعود بعد هذا التمييز المؤقت فنصل بين الجانبين ، وندقق النظر فى مدى ترابطهما وتبادلهما التأثير .

من هنا نستطيع أن نضع تعريفا للشعر ومقياسا لمدى جودته الفنية ، فنقول ان الشعر هـو ما ارتبط مضمونه الفكرى والعاطفى وأداؤه اللفظى ، وكلما زاد هذا الترابط واقترب من الاتحاد العضوى التام الذى لا خلل فيه علت منزلة هذا الشعر فى مراتب الفن العظيم وازداد اقترابا من المثال . وكلما قل هذا الترابط أو دخله خلل هبطت درجته ، حتى اذا وجدنا نظما ينفصم معناه ولفظه أبينا أن نسميه شعرا ، وألحقناه بالنظم الكاذب المفتعل الذى يزيد رنين لفظه على قيمة معناه ، أو الغث الردىء الذى يقصر لفظه الكسيح عن معناه الطموح .

لسنا نعنى بهذا الترابط مجرد الملاحظات السطحية التى اكتفى بها نقادنا القدامى فكونت معظم بضاعتهم ، حين قالوا ان المعنى الشريف الفخم يحتاج الى لفظ قوى جزل ، وان المعنى الرقيق السهل يحتاج الى لفظ رشيق عذب ، وحين أدلوا بمثل هذه العبارات العامة وأكثروا من استعمال ألفاظ غامضة مثل الديباجة والحاشية والوشى والنسج والرونق والأسر .. بل نحن نعنى أشياء أدق من هذا بكثير ، وادخل الى بواطن الأفكار وخلجات العواطف ، والى دقائق الحروف والحركات والمقاطع والكلمات والتركيبات فى الفقرات والجمل ومجموع الأبيات . مما رأى القارىء عليه أمثلة فيما تقدم من فصولنا ، وما نرجو أن نزداد به خبرة وفحصا فى هذا الفصل .

فى استماعنا الى الشعر اذن ، لا نستطيع أن تتذوق جانبه الشكلى من ايقاع وجرس مؤتلفين فى النغم ، تذوقا صادقا يحقق المتعة الفنية الرفيعة ، الا اذا ربطناه بجانبه المضمونى ، من فكرة يحملها الشاعر الى سامعه ، ومن انفعال يحاول أن ينقله اليه وأن يعديه بعدواه . وهـذه

حقيقة تصدق على جميع الأشعار ، ولكنها فى اعتقادنا الشخصى أشد انطباقا على شعرنا القديم فى قرونه الأولى ، حين كان الشاعر يخلق اتناجه بالنطق والتفوه المسموع ، منها على الأشعار التى ينتجها أصحابها كتابة صامتة بقلم أخرس على ورق جماد .

فلنذكر دائما ونحن نقرأ شعرنا القديم ان الشاعر كان ينتجه بأن يلوكه فى فمه ، ويدير حروفه وحركاته ، ومقاطعه وكلماته ، فى جميع أعضاء جهاز النطق ، منذ أن تتكون الأصوات فى أقصى الحنجرة ، الى أن تخرج من الشفتين والأنف . وواضح تمام الوضوح ان هذه الأعضاء الحية ، المكونة من لحم ودم وعظم وأوتار وغضاريف وعضلات ، كانت تهتز اهتزازا دقيقا ينطبق على دقائق الانفعال الذى كان يعانيه الشاعر أثناء تحقيقه لفكرته وابرازه لعاطفته . لذلك كان مضمونه يخرج منها منصهرا بحرارة هذا الأتون الفكرى العاطفى الحى ، ان كان شاعرا صادق الشاعرية ، حتى ان لم يع هو ذلك أو يحاوله عمدا . فما بالك به اذا كان شاعرا ذا خبرة ودربة ، وذا وعى فنى عامد .

اننا حين نجيد الانصات الى كلام الناس الحى ، الذين نلقاهم فى حياتنا اليومية ، نجد انهم حين يشتد بهم الانفعال ، وان لم يكونوا شعراء ، يتخذ كلامهم أنماطا من الايقاع والتنغيم تتموج مع اهتزازهم القوى ، وتتراوح بين الشدة والخفوت ، والحدة والعمق ، والطول والقصر ، تراوحا يساير تقلبات انفعالهم [1] . فلنذكر أن هكذا كان ينتج الشعراء القدامى شعرهم ، بالنطق الجاهر والتفوه المسموع ،

---

(١) شرحنا هذه الحقيقة وضربنا أمثلة عليها فى الصفحات ٢٧ — ٣٨ من كتابنا « قضية الشعر الجديد » ، القاهرة ١٩٦٤ .

ولنربط بين مضمون انتاجهم من فكرة وعاطفة ، وبين تشكيله اللفظى فى مختلف عناصره اللفظية وقيمه الصوتية . حتى نصل الى هذه العلاقة الحية العضوية التى ذكرنا ، فنكون بذلك قد « درسنا » شعرهم حقا .

من هذا كله تتضح لنا الأهمية العظيمة للطريقة التى تقرأ بها الشعر ، وكيف ينبغى أن تكون قراءة دقيقة حساسة تمثل دقائق الاهتزاز الفكرى والعاطفى الذى سجله الشاعر بشعره ، فتتجاوب معه تجاوبا متفاهما متعاطفا وتتموج معه تموجا طبيعيا صادقا . ذلك ان سببا من أهم الأسباب التى صرفتنا عن استكشاف الدقائق الصوتية فى شعرنا القديم ، ومدى اتحادها العضوى مع مضموناتها ، تلك الطريقة الخطابية الفجة التى كنا نقرأ بها الشعر ونلقيه فى المحافل وعلى أسماع المتعلمين .

يقوم الخطيب أمام جمهوره ، أو المعلم أمام تلامذته ، فيهم بالقاء قصيدة من الشعر ، فاذا به تتخذ سحنته سمة الجد والوقار ، وتتعقد أساريره فى تقطيب التعاظم والاستعلاء ، ويشد أوتار حنجرته ويعقد فكيه ويضم شفتيه ضما شديدا ، ثم يطلق صوته فاذا هو قطع من الصخر تنهال على آذان سامعيه ، فهو يأخذه بأقصى ما يستطيع من التفخيم والتضخيم ، ولا يكتفى بأن يعطى مخارج الحروف قيمتها الصوتية الصحيحة بل يبالغ فى تضخيمها حتى يكسبها من البروز اضعاف ما يجوز لها . ويطرب سامعوه ذوو الذوق الفج لكل هذا الضجيج الكاذب والطنطنة الجوفاء ، ويظنون أن هكذا ينبغى أن يقرأ الشعر ، فيلهبون أكفهم بالتصفيق ويبحون حناجرهم بالاستعادة .

هذا الالقاء المصطنع المبالغ فى التضخيم صرف المتأدبين عن الاستماع الصحيح الى ما نظم فى العصور الأولى من شعر عربى صادق لا يؤدى

صدقه العاطفى بهذا الالقاء الكاذب ، وأصم آذانهم عن أن تنصت الى النبرات الدقيقة الحية ، النبرات العظيمة التنوع والغنى ، للعواطف الصادقة التى يحفل بها تراثنا الشعرى ، وحول الشعر كله الى تهريج وضجيج وجأر وخوار .

ربما يقول بعضهم ان هذا الالقاء يصلح على أى حال لنوع من الشعر هو شعر الحماسة والحرب . لكن خطباءنا فى مبالغتهم السخيفة فى تضخيم أصواتهم ، وتفخيم القائهم ، وشد حناجرهم وأشداقهم ، والتلمظ بحروفهم ومقاطعهم ، يفسدون هذا الشعر الحماسى الحربى نفسه ويقضون على ما فيه من دقيق النبرات وتنوع الوسائل الصوتية ، ان كان شعرا صادقا جيدا فى موضوع الحماسة والحرب ، مثل القصيدتين اللتين درسناهما فى فصلنا الثانى عشر للجميح الأسدى ويزيد بن الحذاق الشنى [1] . فهل تظن أن خطيبا يلقيهما هذا الالقاء الذى وصفناه يستطيع أن يلتفت أو يلفت سامعيه الى ما رأينا فى كلتيهما من دقائق التموج والاهتزاز ، وتقلبات الفكر وظلال الانفعال ؟

كانت هذه هى طريقة القائنا للشعر الى عهد قريب جدا ، بل هى لا تزال الطريقة المفضلة فى الكثير من محافلنا الشعرية . فلما بدأت غثاثتها تتضح ، وبدأت الأسماع الحساسة تنفر منها ، ماذا لقينا بعدها ؟ كان داهية الدواهى ان منشدى الشعر بيننا هجروا الطريقة الخطابية الى طريقة مبتدعة لا تقل عنها كذبا وتكلفا ، وان كانت على الطرف النقيض منها . نعنى القراءة الرقيقة المسرفة فى الترقيق ، الهامسة

---

(١) انظر مثالا آخر حللناه فى مقالة بمجلة «الثقافة» ١٩٦٤/١/٢٨ ، وهو ابيات المتنبى المشهورة فى المجد الحربى ، من قوله « ذر النفس تأخذ وسعها قبل بينها » الى قوله « تداول سمع المرء أنمله العشر » .

المتهالكة فى الهمس ، التى يكاد فيها منشد الشعر يذوب رقة وتهالكا وضعفا . الى حد تغثى به النفوس السليمة ولا ترضى عنه الا الأذواق المريضة .

فاذا أتيح لك أن تنظر الى أحد المنشدين الذين يتبعون هذه الطريقة الجديدة فى قراءة الشعر وجدت أمرا عجبا . وجدته هو أيضا يحتفى للالقاء احتفاء خاصا ، يختلف جدا عن احتفاء الخطيب المتشدق المتعاظم ، لكنه لا يقل عنه تكلفا وزيفا . فهو يأخذ سحنته بأمارات الرقة البالغة والحنان الذائب ، ويشرد بعينيه فى الأفق البعيد كأنه حالم أو مسحور لم يفق بعد من حلمه أو مس سحره ، ويغلق جفونه ثم يفتحها برقة ناعمة ورفيف يحكى رفيف أجنحة الفراشة ، ويصدر صوته الخفيض الخفيض .. فاذا به مبالغ فى النعومة والهمس ، مغرق فى الحلاوة التى تقطر عسلا ، كأنه يناجى طفلا نائما يخشى أن يوقظه ، أو كأنه يخاطب جنيات العالم المسحور بعيدا بعيدا فوق قمم الضباب والأوهام ..

هذا ما يظنونه تجديدا ، ويعالجون به تطرف الخطابة المفخمة ، فيتطرفون فى نقيض لا يقل افسادا للشعر الصادق . ربما يظن بعضهم ان هذه الطريقة الرومانسية المسرفة تصلح على أى حال للشعر الرقيق الحزين ، أو للغزل ذى الشكوى والمناجاة . لكننا نزعم ان هذه الطريقة باسرافها فى التهالك والمرض العاطفى تفسد هذا النوع نفسه ولا توفيه حقه من دقائق الايقاع والنغم ان كان صادرا عن عاطفة صادقة لا عن تكلف سقيم [1] .

---

(١) ضربنا على هـذا مثالا بتحليل أبيات المتنبى المشهورة « عيد بأية حال عدت يا عيد » الى قوله « وجدتها وحبيب النفس مفقود » فى مقالة « بمجلة « الثقافة » ٤/٢/١٩٦٤ .

كيف نريد أن يقرأ الشعر اذن ؟ نريد أن يقرأ بطريقة طبيعية لا تكلف فيها ولا مبالغة ، لا فى تضخيم يضخم كل أبياته وأصواته ولا فى تنعيم ينعم كلها . وحين نقول « طبيعية » فلسنا نعنى أن تكون هادئة باردة ، أو فاترة محايدة . معاذ الله أن نعنى ذلك ، فالشعر — وبخاصة شعرنا القديم — يتطلب دائما حرارة التمثل والاستجابة ، لكننا نريدها حرارة طبيعية تتجاوب مع مضمون الشعر تجاوبا دقيقا ، مع ارتفاعه وانخفاضه ، وشده وارخائه ، وأنينه وبحّته ، واحتداده وجشّته ، واسراعه وابطائه ، وغليانه ثم كظمه ، والقصيدة الصادقة تتراوح بين هذه الحالات المختلفة فى أبياتها المتعاقبة ، كما سنشرح بعد قليل .

القراءة الطبيعية اذن هى التى تجاوب المضمون مجاوبة صادقة غير متكلفة ولا مسرفة ، وتتمثل تجربة الحياة الواقعة التى ينبع منها هـذا المضمون ، فلا تتكلف أسلوبا معينا من الالقاء تخضع له القصيدة كلها ، اما بالتفخيم الخطابى ، واما بالترقيق المريض ، واما بالبرود المميت . لكن نكتفى بما تقدم من شرح عام ، فلسنا ممن يحبون أن ينفقوا فصلهم كله فى الجدل النظرى والاحتجاج الذهنى ، لأننا نرى هذه الوسيلة قليلة الجدوى فى تبصير القارىء واقناعه ، ونؤثر أن نسند قضايانا عـلى أمثلة عملية ، بدراسة نص معين ندعـو القارىء الى انعام النظر فيه وارهاف الاستماع له ، ومنه نستخرج أحكامنا ونرسل دعاوانا . فلنأت الآن الى مرثية أبى ذؤيب الهذلى .

وأبو ذؤيب — واسمه خويلد بن خالد — شاعر ولد فى الجاهلية وأدرك الاسلام فأسلم وحسن اسلامه . ومرثيته هذه تدور على تجربة فظيعة ، فهو لم يمت له ولد واحد ، بل هلك أولاده الخمسة ، وتعاقب موتهم فى سنة واحدة . أما كيف حدث هذا فأنهم كانوا قد ذهبوا من

موطنهم فى الحجاز ، حيث قبيلة هذيل قرب مكة ، الى مصر ، فأصابهم الطاعون . ونحن نعرف من التاريخ ان طاعونا عظيما أصاب مصر فى سنة ١٨ هجرية ، وهذا يساعدنا على تأريخ القصيدة (ونحن مدينون فى هذا الى المستشرق سير جيمز ليال ، فى تعليقاته على قصائد المفضليات) . وهذه هى الأبيات التسعة الأولى منها :

١ ـ أَمِن المَنونِ ورَيبِها تتوجّع ؟ والدهرُ ليس بمُعْتِبٍ من يَجْزَعُ

٢ ـ قالت أُمَيْمة : ما لِجسمك شاحباً منذ ابتُذِلْتَ ، ومثلُ مالك ينفع ؟

٣ ـ أم ما لجنبك لا يلائم مَضْجَعًا إلا أَقَضَّ عليك ذاك المضجع !

٤ ـ فأجبتها : أمّا لجسمى أنه أودى بَنِيَّ من البلاد فودّعوا

٥ ـ أودى بنيَّ ! وأعقبونى غُصَّةً بعد الرقاد وعبرةً لا تقلع

٦ ـ سبقوا هَوَىَّ وأعنقوا لهواهمو فتُخُرِّموا ، ولكل جنبٍ مصرع

٧ ـ فغَبَرْتُ بعدهمو بعيشٍ ناصب وإخالُ أنّى لاحقٌ مستتْبَع

٨ ـ ولقد حرصت بأن أدافع عنهمو ! فإذا المنيةُ أقبلت لا تُدفع

٩ ـ وإذا المنيــة أنشبت أظفارَها ألفيتَ كلَّ تميمة لا تنفع

فلنفكر برهة فى حال أب يموت ولده ، ويكون هذا الأب شيخا قد أصابه الكبر ، ويكون ذلك الولد قد شب ونضج وأثبت رجولته (والشراح القدماء يروون لنا ان أبناء أبى ذؤيب كانوا رجالا ولهم بأس ونجدة ، وقد كانت هجرتهم الى مصر مع الجيش الاسلامى لفتحها) . واطمأن الأب الى أن ابنه هذا ، بعد ما عانى فى تنشئته وتربيته وحمايته والحفاظ عليه السنين الطوال ، قد رسخت قدماه فى الحياة ، وانه سيخلفه ويعيش بعده ، ويحمل اسمه ويحيى ذكره . فهو عزاؤه الأكبر حين تفجأه

فكرة الموت ، ويتذكر انه هالك لا محالة بعد عدد قليل من السنين لن يطول .

وهذا من أقوى الأسباب لحبنا لأبنائنا ، اننا نعلم اننا ميتون ولن نستطيع الخلود فى هذه الدار ، فاذا تركنا ولدا يحيى بعدنا ويحمل اسمنا ففى هذا لنا نوع من العزاء . هذا هو النوع الوحيد من الخلود المادى الدنيوى الذى نستطيعه ، أن نخلد فى أبنائنا الذين هم نطفة من اجسامنا أو قطعة من أصلابنا واستمرار لعرقنا والذين يحملون اسمنا . ويزيد هذا الشعور فينا كلما علت سننا فى الشيخوخة ؛ وأشرفنا على نهايتها المحتومة ، اذ ذاك يكون لنا فى أبنائنا عزاء كبير حين نتأملهم ونشهد قوتهم ورجولتهم ونفكر فى نجاحهم فى حياتهم وفى أعمالهم المشرفة وصفاتهم الطيبة ان كانوا مثل أولاد أبى ذؤيب . فاذا فقدناهم فجأة فانعكست سنة الحياة التى تجرى فى الغالب بأن يموت الأب المسن قبل الأبناء الكبار ، فماذا نحس به من الانهيار ؟ وكيف نشعر كما لو ان جذورنا فى الأرض قد اقتلعت فصرنا كأعجاز نخل خاوية انقطعت صلتها بعروقها التى ترسخها فى التربة وتحمل لها عصارة الحياة ؛ أو جفت هذه العروق فلابد أن يتبعها جفاف الأعجاز وموتها بعد قليل .

هذا الشعور الدقيق من الزعزعة العنيفة والانهيار المذهل هو ما يشعر به الوالد الشيخ الذى يموت ولده قبله . وربما يستطيع القارىء — كما يستطيع كاتب هذه السطور — أن يحققه اذا تذكر بين من عرفهم فى تجاربه أبا شيخا فقد ولده . فتذكر حالته وسلوكه وكلامه . ومن عجيب ما أذكر ، أم انجليزية مات ولدها الوحيد فى الحرب العالمية الثانية ، فشبهت نفسها بشجرة اجتثت من جذورها فهى لا قرار لها ، مع انها لم تكن تعرف التعبير القرآنى .

ولكن عد الآن الى أبى ذؤيب فى حالته الخاصة . وهو فى كبره يأتى اليه النبأ بموت أحد أبنائه ، ثم ما يلبث أن يتلوه النبأ بموت ولد آخر ، فثالث فرابع فخامس . هذا ان لم يصدمه النبأ بموتهم جميعا أو موت عدد منهم فى وقت واحد ، كما نعرف من استطارة عدوى الطاعون وابطاء ارسال الأنباء فى تلك العصور القديمة . الى أى مدى يصل شعوره بالزعزعة والانهيار . وماذا ننتظر من مثل هذا الأب الشاعر حين ينظم قصيدة يضمنها استجابته لتجربته هذه البالغة الشناعة ؟ الا ننتظر منه أن تكون استجابته عنيفة شديدة التزعزع والاهتزاز ؟

بلى ، وهذا ما سنجده فى أبياته اذا أحسنا النطق بها والاستماع لها . لكن نسأل أولا : أى نوع من التعبير عن التزعزع ننتظر ؟ أما ان كنا ننتظر النوع الرخيص المبالغ فى التهويل ، الذى يطير فيه ناظمه الى الأكليشيهات المطروقة المبتذلة ، فيدعى ان الكون كله قد تزعزع واضطرب لوفاة من توفى ، وان نظامه قد اختل ، وان عقد الأفلاك قد انحل ، وان النجوم قد تساقطت والشهب قد تهاوت ، والشمس قد انكسفت ، والأرض قد تفجرت براكينها وزلزلت زلازلها ومادت جبالها (وهذه كلها صور قد نقلناها عن قصائد متعددة تكرر هذه العبارات المرصوصة) — ان كنا ننتظر مثل هذا من التهويل الكونى الذى يكثر فى الرثاء الكاذب المفتعل ، والذى يلجأ اليه أكثر شعرائنا المقلدين ولا يعرفون سواه وسيلة لتصوير كارثة الموت ، وفداحة الخطب [1] ، فاننا لن نجد شيئا من هذا عند أبى ذؤيب .

---

(١) سبق أن نفذنا هذه الظاهرة فى الصفحات ٣٢٨ - ٣٤٤ من كتاب « ثقافة الناقد الأدبى » .

أما الذى نجده عنده ، فتعبير صادق بسيط شخصى عظيم الشخصية ، يقتصر على أب محزون قابع فى ركن من أركان بيته ، الى جانبه امرأة واحدة تحاول أن تخفف من ألمه ، فيرد عليها ويناجى نفسه وينفس عن انفعاله بأسلوب يعبر عن اهتزازه هذا ، لا بالتهويش والتهويل والادعاء المحض ، والتقريرات العارية ، ولا بحشد الأكليشيهات المعروفة المألوفة ، بل تعبيرا عضويا دقيقا بايقاعه وجرس ألفاظه وتنغيم جمله . فايقاعه وجرسه ونغمهما ، حين نحسن النطق بها ونتقن الاستماع لها ، وحين نسمح لكياننا بأن يهتز معها فى مجاوبة فنية صادقة التعاطف ، عميقة التفاهم ، تعبر عن حالته ، لا بمجرد معانيها اللغوية ، بل بدقيق ما تتخذ من حروف وحركات ، ومقاطع وكلمات ، فى انسجام عضوى تام مع تقلبات فكرته وتموجات عاطفته . وهذا ما نرجو أن نوفق الى استجلائه الآن فى فصلنا هذا ، طامعين فى أن يسايرنا القارىء ويبذل معنا جهد المشاركة الذى ينتظر منه ان أراد أن يحسن دراسة الشعر ومتابعة النقد .

وأول ما نود أن يلتفت اليه القارىء من الجانب اللفظى لهذه الأبيات هو رويّها . وقد شرحنا فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ما لحرف العين من طعم مر ، ولكن لنلتفت الآن الى ما لوقعه على الأذن من قرع خاص عنيف قوى الوضوح ، قوى التمثيل لانفعال الروع ، والجزع ، والفزع ، والهلع ، كبير الملاءمة لمشاعر التوجع ، والتفجع . ولعل هذا هو السبب الذى جعل كل هذه الألفاظ اللغوية تختتم بحرف العين !

هنا نذكر القارىء بما قدمناه من احتياط فى فصلنا الثانى ، لئلا يعتقد اننا نعنى ان كل كلمة عربية يرد فيها حرف العين فهى تحتوى على طعم

مر ، أو تدل على انفعال موجع مفزع مروع ، فيسألنا عن العسل والعذوبة وأمثالهما ! فنحن انما نتحدث عن هذه الألفاظ التى عددناها ، والتى نعتقد ان كل قارىء سيوافقنا على ما ادعيناه فيها اذا كرر النطق بها والتفت الى موقع العين منها بضع مرات . والذى نستطيع أن نؤكده على أى حال هو طعم العين ووقعها حين تأتى رويا للقصيدة ، فانها ترتبط ارتباطا قويا بالانفعالات والمشاعر المذكورة . حتى هنا لا ندعى ان كل قصيدة عينية فلابد أن تؤدى هذه الانفعالات ، ولقد شرحنا اختلاف وظائف الحروف باختلاف مواقعها من الكلمات والقصائد ، انما نعنى حقيقة لا نرى كيف يشك فيها قارىء مطلع ، وهى ان العين حين تأتى رويا لقصائد الرثاء والحزن والخوف يكون لها ارتباط قوى بمضمون القصائد ، وفعل قوى فى خلق الجو الانفعالى الذى يبتغى الشاعر أن يهيئه ، ومن هنا ورودها رويا لكثير من أروع المراثى القديمة وأصدقها ، ورويا لكثير من القصائد القديمة التى تعبر عن الحزن أو الخوف والتى تؤثر فينا تأثيرا قويا . ويكفى أن يجهر القارىء بنطق الكلمات التى تختم الأبيات التسعة السابقة ، واحدة بعد واحدة ، ويتأمل لوكنها فى الفم وقرعها للأذن ، وعليه فى النطق بها أن يشبع الضمة اللاحقة بها حتى تصير واوا تطيل النغم وتردده :

تتوجعو . يجزعو . ينفعو . مضجعو . ودعوا . تقلعو . مصرعو. الخ..

اذا كان القارىء قد استجاب لرجائنا ونطق بهذه الألفاظ جهرا ، فما نشك فى انه قد أدرك تماما ما نعنيه وتحقق من صحته .

أعد الآن قراءة الأبيات كلها جهرا ، ملتفتا فى كل منها الى أثر روى العين حين يجىء جرسا ختاميا للبيت ، ومتتبعا تعاقب هذا الجرس فى

البيت بعد البيت بعد البيت وما يحدثه هذا التعاقب من ترديد الصدى وبناء الهيكل العاطفى العام فى وحدة شاملة تبنى لبنة لبنة ، وتشتمل فى داخلها على ما سنرى من دقائق التقلب الفكرى والتنويع العاطفى .

والآن ندرس الأبيات لنفعل ثلاثة أشياء . ننظر فى مضمون كل بيت من فكرة وعاطفة . وننظر فى جانبه اللفظى من حروف وحركات ومقاطع وكلمات رابطين اياه بمضمونه ربطا عضويا حيا . وننظر أخيرا فى أثر كل بيت فى الاضافة الى المضمون الكلى جزءا بعد جزء ، لبناء الوحدة الفكرية والعاطفية المنسجمة ، وأثره فى تنمية الجانب اللفظى تفصيلا بعد تفصيل حتى يتكون من مجموع الأبيات الشكل الشامل الذى يحتوى جميع العناصر المضمونة فى القطعة الشعرية فى انسجام نهائى فكرى وعاطفى ولفظى .

فى البيت الأول :

١ ـ أمن المنون وريبها تتوجع ؟ والدهر ليس بمعتب من يجزع[1]

نجد هذا الشيخ المسن ، هذا الأب الذى رزىء ذلك الرزء الجلل بموت أبنائه الخمسة فى عام واحد ، يصر برغم ذلك على المقاومة ، ويحاول الظهور بمظهر التماسك . لا يبدأ قصيدته بالثورة ، ولا بالتفجع ، بل يبدأها بجهد قوى فى التصبر والتعزى . ذلك انه يعتقد ان وقار سنه لا يناسبه اظهار الوله والتصريح بالحزن . وهو يتلمس الى ذلك التجلد مختلف الوسائل . فى شطره الأول يخاطب نفسه بحجة دينية . وفى شطره الثانى يخاطبها بحجة عملية .

---

(١) المنون = المنية ، أو الدهر . وعلى المعنى الثانى يروى « وريبه » . معتب = مرجع اليه ما سلبه اياه ، والعتبى المراجعة .

فالشطر الأول يقوم على نبرة متعجبة مستخزية مما تهم به نفسه من ابدائه الوجع . فى صيغة الاستفهام الاستنكارى يقول لنفسه ان ابداء الوجع من ريب المنون أمر لا يليق به . وهذه حجة استمدها من الدين الجديد الذى آمن به فصدق الايمان . فلا شك ان الفكرة التى يسوقها الى نفسه فى هذا الشطر هى الفكرة التى تعلمها العرب من هذا الدين . بعد ان كان شعراؤهم فى أغلب الأوقات لا يذكرون حتم الموت الا ثائرين عليه برمين به أو متشائمين يائسين ، معلنين سخطهم البشرى على هذا القدر الغاصب ، متوقعين لا شىء الا العدم التام بعد الموت ، تعلموا من عقيدتهم الجديدة ان الموت من أمر الله وتقديره ، وانه يوفى نفوسهم الى بارئها ، فخليق بهم اذن أن يقبلوه ويرضوا به .

لكن هذه الحجة الدينية لا تكفى لجلب العزاء اليه ، وأنّى للعقيدة الجديدة ، التى تطالب الانسان بسلوك مثالى ، أن تتغلب بهذه السرعة — فى أقل من جيل كامل — على عادات فكرية صاغتها القرون ، ووطدتها المؤثرات الجاهلية الثقافية والمادية . واذ تخفق هذه الفكرة فى جلب العزاء المنشود فى الشطر الأول ، يحاول الشاعر فى شطره الثانى أن يتلمس عزاء آخر ، ليس عزاء دينيا ، بل هو مأخوذ من الحكمة العملية التى عرفها الجاهليون من قبل الاسلام ، والتى تعرفها الانسانية من حياتها اليومية العادية . وهى ان ابداء الجزع من صرف الدهر لن يفيد شيئا على أى حال ، فالدهر اذا رأى جزعنا لن يرق قلبه فيندم على ما فعل بنا فيعيد الينا ما أخذ منا . فما فائدة الجزع اذن ؟ أو ليس الأخلق بالانسان ، والأليق بكرامته وجلاله ووقاره ، أن يكتم حزنه فلا يسمح له بالظهور ؟ بلى ، وهذا هو رد الانسان الوحيد على تلاعب القدر به ونكايته فيه .

وبهذا وحده يستطيع أن يثبت تعاليه على كل ما يرميه الدهر به ، فيحتفظ لنفسه على أقل تقدير بوقارها وكبريائها .

هذه هى الأفكار التى تراود الشاعر فى شطريه ، وهذه محاولته القوية المكررة فى التماسك وعدم الاستسلام للضعف والانهيار ، وهى محاولة لها مدلولها العكسى ، فما كان يحتاج اليها لولا شدة تزعزعه من أثر الكارثة عليه ، وادراكه انه بعد كل ما أخذ به نفسه من جلد وكظم مقبل الآن على ثورة عاتية لن يستطيع لها كبحا . ولكن انظر كيف يصوغ هذه الخواطر بعبارات عظيمة البساطة أولا ، شديدة الايجاز ثانيا .

فلو حاولت أن تحل نظم البيت وتعيده نثرا لما استطعت أن تعيد ترتيب ألفاظه بترتيب أسهل ولا أكبر طبيعية من ترتيبه لها . وانظر كيف تحول الأسلوب من صيغة الاستفهام الانكارى فى الشطر الأول ، الى صيغة الجزم اليائس فى الشطر الثانى ، لما تبين له عدم جدوى الطريقة الانكارية . وانظر الى ابتداء الشطر الثانى بواو الاستئناف دلالة على ان الشطر الأول لم ينفعه فى محاولة التجلد .

وتأمل كيف ان البيت ظاهره الهدوء وتكلف الوقار ، ولكن باطنه يغلى بالانفعالات المكبوحة كبحا قويا ، لكنها تحاول الانبثاق فى تقطيعات هذا الوزن لبحر الكامل ، وفى العينين الملتاعتين اللتين تختمان الشطرين . وبحر الكامل كما شرحنا كثير الحركات السريعة المتتالية ، فالبحر نفسه لا يلائم محاولة التجلد التى يحاولها أبو ذؤيب ، ولو قد نجح فيها لاختار بحرا أكثر هدوءا وأقل حركة وأكبر سكونا ، كالطويل أو الخفيف .

ثم انظر أخيرا كيف لا يزيد الشاعر فى سوق هذه الخواطر على هذا البيت الواحد . لا يطنب ولا يكرر ، ولا ينساق فى ثرثرة هاذرة الى تصيد

الحكم وضرب الأمثال فى عبث الاحتجاج على صرف الزمان . كما يفعل شعراؤنا المقلدون حين يلذ لهم ضرب الحكم والأمثال فى مثل هـذا المجال ، فيسفون ويهذرون ، ولا يتركون المعنى الواحد البسيط حتى يمطوه مطا ، ويقتلوه قتـلا فى أبيات متعددة ، دون أن يضيفوا الى مضمونهم شيئا قيما ، أو يأتوا بجديد فى الفكرة أو فى الصياغة ، انما هى أفكار مكررة معادة وأكليشيهات محفوظة قد سمعناها من قبل مئات المرات . لكن ذلك الشاعر القديم الصادق الشاعرية ، الذى كان ينظم فى عصور أصالة الشعر العربى ، كان رائعا فى ايجازه ، اكتفى بذلك البيت الواحد ، وانتقل بعده الى شىء مختلف جديد . فانظر الآن الام ينتقل فى بيتيه القادمين :

١ ـ قالت أميمـة : ما لجسمك شاحبا　　منذ ابتذلت ؟ ومثل مالك ينفع[1]

٢ ـ أم ما لجنبك لا يلائم مضـجعا　　إلا أقضّ عليك ذاك المضجع ![2]

ترك أبو ذؤيب محاولته العزاء وضرب الحكمة تركا سريعا ، لكنه لم يتركهما الى اعلان الثورة والانفجار مباشرة ، بل مهد فى هذين البيتين لما سيتلو فى الأبيات القادمة من اعلان الثورة . واختار لتمهيده وسيلة قصصية بارعة . فهو الآن يحكى لنا قصة ، فيستحوذ عـلى اهتمامنا

---

(١) الشحوب = التغير والهزال . ابتـذلت = على البناء للفاعل ابتذلت نفسك ومات من كان يكفيك ضيعتك من بنيك . مثل مالك ينفع = أى تشترى منه من يكفيك ضيعتك ويقوم عليها . وفى قراءة = ابتذلت بالبناء للمجهول اى امتهنت ، يريد انه امتهن نفسه فى الأسفار والأعمال لانه ذهب من يكفيه .

(٢) اقض = صـار تحت جنبك مثل قضيض الحجارة ، وهى الحجارة الصفار .

وتشوقنا الى معرفة ما حدث ، وهى الغريزة الاستطلاعية التى ينبع منها شغفنا بالفن القصصى . فماذا كانت قصته ؟ كانت قصة بيتية أو « منزلية » بسيطة ، قصة « عائلية » متواضعة ، لكنها رائعة الصدق فى قربها من تجارب الحياة اليومية الواقعة . فهو يروى لنا كيف جاءت أميمة هذه اليه ، تتصنع معاتبته على ما حل به من شحوب وما هو فيه من قلق وعدم استقرار .

ونحن لا نعرف بالتأكيد من تكون أميمة هذه . أهى أمة خادمة له ، طالت خدمتها له وصحبتها اياه فلها عليه دالة اللوم والعتاب ، أم هى زوجة ، أم تراها ليست زوجة فحسب بل هى أم أولاده الذين ماتوا أو أم بعضهم . هى على أى حال امرأة شديدة القرب اليه ، قوية الحدب عليه ، عظيمة الحزن على ما أصابه ، تبذل جهدها فى التسرية عنه ، لكن تبذله بطريقتها الأنثوية الخاصة الماهرة . فان كانت أما لأولاده أو بعضهم ، فهذا يزيد من روعة ما فعلت ، اذ يكون مغزاه انها فى شدة حرصها عليه ورأفتها به واخلاصها له تناست حزنها العظيم بثكلها . تناست هذا الحزن الذى لا يقل عن حزنه بل ربما يزيد ، فى محاولتها أن تسرى عن زوجها وأبى ولدها . وليس فى هذا من غرابة ، فهى حقيقة نشهدها فى كثير من الزوجات الوفيات الى يومنا هذا ، لم تخل الانسانية فى عصر منهن لحسن حظنا العظيم . وهى حقيقة تزيدنا تقديرا بل تقديسا لمنزلتهن فى العمران البشرى ، وتزيدنا شكرا لخالقنا أن أنعم علينا معاشر الرجال بهذه النعمة العظمى ، نعمة الزوجات الرقيقات الوفيات المضحيات المنكرات للذات ، مهما يصدر منا أحيانا معاشر الرجال من دلائل الجحود والعقوق ، أو أعمال البطر والغرور .

فاستمع الآن الى ما تقوله أميمة كائنة من كانت ، ولاحظ ان الشاعر يصوغ حديثها صياغة درامية صادقة ، لا تقل اجادة وتركيزا وتشبعا بالمعانى والعواطف المتضاربة عن حديث مماثل الطول لشخصية درامية فى مسرحية عالية . فانك اذا أجدت الانصات الى لهجتها وجدتها مزدوجة النبرة : بين جزع لما أصاب جسمه من شحوب وجنبه من قلق ونبو عن المضاجع ، وبين محاولتها أن تخفى جزعها هذا تحت أسلوب تتصنع فيه الحدة عليه والغضب من سلوكه . فصوتها يمزقه هذان الانفعالان المتعارضان : انفعال الجزع من أجله ، وانفعال الخشونة المتصنعة عليه .

عليك اذن أن تقرأ البيتين بهذه اللهجة المعقدة المزدوجة المتنازعة بين اشتداد تحاوله ورقة تخونك وتكسر صوتك . ولكى تحسن أداء هذه اللهجة تذكر أسلوب حديثك الى ابن أو أخ صغير لك جرح يده مثلا ، فأنت تضمد له جرحه وتوبخه على بكائه وتتصنع الخشونة والشدة فى خطابه ، لكن صوتك بالطبع يتهدج بالرغم منك حنانا ويتكسر عطفا على ما أصابه من ألم . فاذا أحسنت قراءة البيتين فستجد انهما برغم وجود اللهجة المزدوجة فى كليهما ، تغلب على أولهما نبرة الخشونة ، لكن تغلب على ثانيهما نبرة الرقة .

ففى أولهما تنجح أميمة فى الاحتفاظ بنبرة الشدة التى تتكلفها ، اذ تصيح به : ما هذا يا رجل ؟ لماذا شحب جسمك هذا الشحوب ؟ أهذا شىء يليق بك ؟ « أنت عيل صغير ؟ » فاذا أنعمت النظر فى حديثها فى هذا البيت وجدته يقوم على ادعاء الجهل بسبب شحوبه . هى اذن تدعى انها لا تعرف ان سبب تغيره وهزاله هذا هو موت أولاده ، لكنها لا تقتصر

على هذا الادعاء ، بل تمضى خطوة أخرى ، فتنسب شحوبه الى غير سببه الحقيقى ، وهى تعرف انه غير السبب الحقيقى ، فتدعى انه لم يسبب له هذا الهزال الا ارهاقه نفسه فى العمل .

وما ان تعرض لها هذه الحيلة الجديدة فى التجاهل حتى تمضى فى استغلالها وتأكيدها ، فتزعم عليه أنه لم يسقه الى هذا الانهاك فى العمل الا بخله وتقتيره على نفسه .

فهو لتقتيره هذا لا يريد أن يستأجر أكرة أو يشترى عبيدا يقومون على خدمة ضيعته وتعهدها [1] ، بل يصر على أن يعمل كل الأعمال فى ضيعته بيديه هو ، مع ان عنده من المال ما يكفى لاستخدام العمال الذين يريحونه من كل هذا العناء ، فينجو من هذا التغير والهزال !

وهذا هو المعنى الكامل لقولها « ومثل مالك ينفع » ، فكأنها تقول له : أيها الرجل البخيل المقتر على نفسك ، أما ترحم ضعفك وشيخوختك ؟ حتى متى تظل هكذا تجمع المال وتعدده تعديدا وتكنزه كنزا ؟ وما فائدة المال ان لم ينفعك فى الاستمتاع بالراحة وتوفير الجهد ؟ انظر كيف تسبب ارهاقك لنفسك فى شحوب جسمك ! ألم يأن الأوان لتدرك انك الآن شيخ ضعيف فتخفف على نفسك وتستخدم بعض هذا المال الذى كدسته فى شراء من يقوم عنك بالعمل ؟ انظروا يا ناس الى هذا الشيخ البخيل « العجوز الجلدة الميت ع الفلوس ! » .

أعد اذن قراءة البيت لتسمع لهجتها الأنثوية الصادقة فى معاتبة

---

(1) كانت هذيل ، كما نعرف من أشعار شعرائها ، تمارس كثيرا من الزراعة ، وتربية النحل .

الرجل ، وانظر الى التوافق الايقاعى والترديد الموسيقى بين القسمين الأخيرين فى الشطرين :

ما لجسمك شاحبا

مثل مالك ينفع

ينتهى أولهما بأنين نون التنوين ، وينتهى ثانيهما بلوعة العين ، وتتوسط كلا منهما كاف المخاطب ، وهى صوت شديد مهموس يتكون فى أقصى الحنك ، وحين ينتهى الى خارج الفم ينفجر فى دفعة شديدة من الهواء ، فهو فى توسطه لكلتا الجملتين ينفس عن حرقتها القوية التى تحاول فى هذا البيت كبحها . ثم استمع الى ترديد الميم البادئة فى « مثل مالك » ، والى ترديد اللام فيهما أيضا ، والى التقاط هذا الترديد لجرس المقطعين الأول والثانى فى « ما لجسمك » ، وما يصوره هذا الترديد للميم واللام من تململ صوتها فى الشكوى من سلوكه وعتابه والالحاح عليه بتفريعها الأنثوى المردد فى ولولة أنثوية ناطقة ، وهو يستمع اليها صامتا قبل أن ينفجر .

وكلما أنعمنا النظر فى غضبها المدعى هذا ازددنا اعجابا وتقديرا لمحاولتها الشجاعة ، واهتز قلبنا لها هى أيضا لا لأبى ذؤيب وحده ، ولا شك أبدا ان هذا هو ما يريده أبو ذؤيب ويتعمده ، يريد منا أن نعجب بها ونكبر اخلاصها له ومحاولتها الأنثوية الحاذقة فى التسرية عنه . فحقيقة هذه المحاولة هى انها تثير كل هذه المشاجرة وتتهمه بهذه التهمة الظالمة حتى تعطيه الفرصة لكى يثور ويحتج ، ويصيح وينفجر .

فنحن ندرك من تهمتها هذه ماذا حدث لأبى ذؤيب حين مات أولاده الخمسة . ندرك انه قد كبح حزنه الى الآن كبحا قويا ، وأخذ نفسه

أخذا شديدا لا يرحم ، لم يسمح لنفسه بالتعبير القوى الواضح عما تشعر به ، بل اختزن حزنه فى أحشائه ، كما نرى بعض الرجال يفعلون فى يومنا هذا أمام النكبات الكبار . وهذا وان أثبت رجولتهم ، قد يكون شر ما يفعله انسان ، لأن الحزن الدفين حينئذ يأكل أحشاءه ويمزقها . وندرك أيضا لماذا ابتذل نفسه فى العمل ، فقد اتجه الى عمله فى ضيعته فانشغل به انشغالا شديدا ، وأرهق به جسمه يتلمس فى اضناء الجسم اجهاد العقل ، وفى الانشغال بمشاكل العمل ومتاعبه صرفا لفكره عن تذكر مصابه الجسيم .

وهذه نفس الوسيلة التى يلجأ اليها بعضنا فى تناسى همومهم . ونحن نختلف فى وسائلنا : منا من يعبر عن حزنه تعبيرا صريحا مباشرا قويا فيفرج عنه ويطهر نفسه منه . ومنا من يلتمس النسيان فى الكأس يغرق فيها همومه كما يقال ، أو يكثر من التردد على دور اللهو . ومنا من لا ترضى رجولته أو أخلاقه أو تدينه باحدى هاتين الوسيلتين ، فيقبل على عمله اقبالا عظيما غير معهود ولا ضرورة مادية له . وهذا ما فعله أبو ذؤيب فى محاولته كتم حزنه وتناسيه . وهذا هو ما يخيف أميمة عليه . فهى بغريزتها الأنثوية المرهفة تعلم انه خير له لو صرح بحزنه وانفجر حتى يخرجه من أحشائه ويبرىء من جرحه المتقيح أعماق نفسه (ومن يدرى لعل انفجار النساء بانفعالاتهن وعدم لجوئهن الى الكظم كما يفعل الرجال من الأسباب التى تطيل متوسط أعمارهن على متوسط أعمار الرجال) . فهى لا تتهمه بالبخل ولا تثير عليه هذه المشاجرة المنزلية الا لتقدم له فرصة يكذب فيها اتهامها وينفجر بالسبب الحقيقى لشحوبه وقلقه .

وسنرى ان حيلتها نجحت فعلا . ولنلاحظ أن حيلتها هذه هى نفس ما يلجأ اليه بعض الزوجات فى حياتنا المعاصرة . تعود الى بيتك وتجلس لتناول طعامك فاذا بزوجتك قد أشاطت الطبيخ مرة أخرى برغم كثرة شكواك ونصيحتك من قبل . لكنك هذه المرة تصر على الصمت التام ، فتزم شفتيك بعزم وحزم وتقبل على المضغ باصرار وتصميم . فتتلمس الزوجة سبيلا الى اخراجك من صمتك المخيف ، فتقول : انت غاضب لأنى أضعت القروش الستين ثمن كيلو اللحم سدى ! وهنا لا تملك غضبك أن ينفجر فتصيح : أنت تعرفين جيدا اننى لست غاضبا للقروش المضاعة ، لكنى غاضب من جهلك و « خيابتك » الخ .. وبذلك تنجح حيلتها فتنفس عن حنقك ، ويتبع هذا ما يتبعه من التفاهم والتصالح .

هـذا فى أول هذين البيتين الرائعين . أما فى ثانيهما فان أميمـة لا تستطيع أن تحتفظ بغضبها المدعى طويلا ، فيتهدج صوتها بالحسرة القوية لما أصاب رجلها أوسيدها . فانظر كيف ينبض أسلوبها فى هذا البيت بالحنـان والتحسر الذى يبلغ أقصـاه فى صيحتيها المتهدجتين « عليك ذاك » . استمع الى هذه الكاف المرددة مرتين فى آخر الكلمتين المتتاليتين ، وأولاهما تسبقها صرخة حادة فى الياء الساكنة ، وثانيتهما تسبقها صيحة عالية فى ألف المدة . فقف أمام هاتين الكلمتين مليا ، واقرأهما بحيث تطلق صرخة حادة مع الياء الساكنة ، وصيحة عالية مع ألف المدة ، متبعا كلا منهما بانفجار الكاف ، وانظر الآن كيف تجد الكلمتين فى تعاقب ايقـاعهما واختتامهما بالكاف التى شرحنا قيمتها الصوتية ، تمثلان أقوى تمثيل تفجعها القوى من أجله ، وتحسرها على ما أصابه ، حتى لنكاد نراها بعيوننا تحرك ذراعيها وكفيها مع الكلمتين

فى الحركة التى نصفها فى لغتنا الدارجة حين تقول انها « تشلشل » ، أى تحرك كفيها حركات سريعة أمام صدرها ذهابا وارتدادا وأصابعهما تنقبض وتنبسط ، وذراعاها ترتفعان وتنخفضان حين تقول المـرأة من نسائنا الوطنيات : يا حسرتى عليك يا حسرتى ! يا خيبتى عليك يا خويا !

ولكن انظر كيف تحتفظ أميمـة مع ذلك بشىء من الخشـونة فى نبرتها ، تتجلى فى كلمة « مضجع » المكررة مرتين بضـادها الساكنة وجيمها المنفجرة ، وفى الفعل « أقض » بهمزته القاطعة وقافه المنفجرة وضاده المشددة التى تردد جرس الضاد فى « مضجع » وتضاعفه . وهذا ينسجم مع محاولتها التى تستبقيها من البيت الماضى فى أن تشتد عليه فى اللوم والتقريع . ولكن له سببين آخرين عضويين . أولهما ملاءمة المعنى الذى تعبر عنه من نبو المضجع به وعدم ارتياح جنبه اليه كأنه يرقد على حجارة صغار . وثانيهما التعبير عن الصفة الجشاء البحاء التى تأخـذ صوتنا حين تستدعى عاطفتنا الحقيقية أن يكون صوتنا رقيقا لينا حانا ولكننا نرغمه على التخشن والتشدد فيصير أجش أبح . فأنت اذا استمعت جيدا الى كلماتها الثلاث هذه « مضجعا ، أقض ، المضجع » سمعت اختناق صوتها بالدمع الذى تجاهد فى حبسه .

نأتى الآن الى الأبيات التالية التى ينفجر فيها أبو ذؤيب بثورته المكظومة ، لنرى كيف نجحت حيلة أميمة ، وهى الأبيات التى تبدأ بقوله :

٤ ــ وأجبتها : أما لجسمى أنه أودى بنىّ من البلاد ! فودعوا ![1]

---

(١) أما = أن ما ، وما هـذه بمعنى الذى . فودعوا = كان آخر عهدهم بى وعهدى بهم ، فجعله كالوداع منهم .

كأنه يقول لها : ما فائدة هذا التجاهل يا امرأة ! أنت تعرفين جيدا سبب شحوبى واقضاض المضجع علىّ ! ليس هو ارهاقى نفسى بالعمل لبخلى المزعوم ، بل هو هلاك أولادى ، ومغادرتهم اياى مغادرة نهائية ، لا لقاء بعدها أبدا .

تأمل أولا فى هذه الهمزات الأربع التى يبدأ بها كلماته : أجبتها . أما . أنه . أودى . وانظر كيف تعلن بشدتها الصوتية المرددة فى دفعات متعاقبة عن تصميمه الآن على أن يبوح بسره وينفجر بثورته التى طال اختزانه لها . والهمزة هى أقصى حروف الحلق فى العربية ، وأشد حروف العربية تطلبا للجهد فى النطق بها .

وتأمل ثانيا فى قوة المعانى التى تحملها ألفاظ الشطر الثانى ، وكيف تحملها حملا ينسجم معها انسجاما عضويا . فمعنى « أودى » هلك هلاكا تاما ، وقد وضعت اللغة لهذا المعنى لفظا يتكون من صيحتين متواليتين ، تبدأ أولاهما بالهمزة ، أشد الأصوات العربية جميعا ، وتنتهى بتأوه الواو الساكنة . وتبدأ الثانية بالدال ، وهى من حروف الانفجار ، وتنتهى باطلاق الصوت فى الألف الممدودة التى تطلق الانفجار وتردده . ومعنى قوله « البلاد » انهم تركوا هذه الدنيا جميعها ، فلا وجود لهم فى الحجاز وطنهم الأصلى بجوار أبيهم ، ولا وجود لهم فى مصر ، البلد الذى هاجروا اليه . وقد كان أبوهم يتعزّى عن تركهم اياه الى البلد الجديد بأنهم لا يزالون أحياء على وجه الأرض فى مكان ما ، يقومون بالأعمال العظيمة ويؤدون رسالتهم العربية الاسلامية فى فتح البلد الجديد . أما الآن فقد تركوا الدنيا كلها ، وخلت منهم الأرض بما رحبت ، وهجروا هجرا مطلقا . وهذا الاطلاق يعبر عنه باطالة مدة الألف فى

« البلاد » ، وبخاصة اذا أنعمت النظر فى موقع هذه الكلمة من ايقاع الشطر الثانى وموقع الألف فى ختام تفعيلته الوسطى ؛ فلابد أن تطيل من هذه المدة اطالة مضاعفة ، وأن تسمح لصوتك فيها بالتموج والرعشة . ومعنى « ودعوا » انهم قد تركوا أباهم الآن لا الترك المؤقت الذى يرتجى بعده لقاء ، بل الترك النهائى الحاسم ، الترك الأخير الذى لا لقاء بعده . والفعل « ودعوا » يعبر عن هذا بجميع حروفه : الواو البادئة المتأوهة [1] ، والدال المنفجرة المشددة ، والعين المروعة المتفجعة ، ثم مدة الواو التى تطيل الصيحة الملتاعة وتردد جرسها .

لسنا ندرى ماذا يرى القارىء فى ربطنا هذا بين المعانى وبين حروف الكلمات . فان رأى اننا نسرف فيه فليرجع الى الفصل الثانى من هذا الكتاب وليعد قراءة ما نقلناه من أقوال العالم اللغوى القديم أبى الفتح عثمان بن جنى . وليدقق النظر فيما قاله عن ارتباط دقائق المعانى بحروف الأفعال بحث ، وشد ، وجر ، وعن الفرق بين خضم وقضم ، ونضح ونضخ ، وسد وصد ، وغيرها من الأمثلة التى عددها ؛ لعل القارىء ينتهى الى اننا لم نتكثر ولم يجمح بنا الخيال ، وان ما ننسبه الى اللغة العربية هو أمر يستقيم مع طبيعة هذه اللغة فى دقتها البعيدة وغناها التصويرى المرهف ، وانما العلة كما قال ابن جنى فى عدم انتباهنا لدقائقها .

ولكن ما شرحناه فى هذا البيت حتى الآن ليس كل ما فى هذا البيت العجيب من دقائق الايقاع والجرس والتنغيم ، بل فيه روائع أخرى

---

(1) انظر وظيفة الواو فى وى ، وا ، وبل ، ويح . ثم فى الصيغ المتعددة التى ترويها المعاجم لصيحات العرب فى الشكاية أو التوجع : أَوْه (بتثليث الهاء) . أَوَه . أَوِ . أَوْهْ . آوُوهُ . آوِ . أَوَّتاهُ . آوِيَّاهُ . أُوَّاهُ . ثم فى الأفعال آه أوها وأوه تأويها وتأوه تأوها .

تحتاج منا الى جهد أكبر فى الشرح ومن القارىء الى جهد أكبر فى المتابعة والاستجابة . الا اننا سنحتاج قبل هذا الى مقدمة قصيرة نشرح فيها بعض الخصائص الصوتية التى توجد فى الألفاظ اللغوية ، وما ينتج عنها من قيم موسيقية ثلاث .

أولاها : « الشدة » ، وبها تختلف الأصوات فى نصيبها من الوضوح أو الخفوت ، وتنقسم الحروف الى انفجارية أو شديدة ، وغير انفجارية أو رخوة ، ومائعة أو متوسطة ليست بالشديدة ولا الرخوة . وهذه القيمة الصوتية تعتمد على حجم الذبذبة أى مدى اتساعها أو ضيقها ، فكلما ضاقت ازداد الصوت شدة أى وضوحا . وكلما اتسعت قلت شدته أى صار خافتا .

وثانيتها : « الدرجة » ، وبها تختلف الأصوات فى نصيبها من الحدة أو العمق ، وتعتمد على سرعة توالى الذبذبات ، أى على عدد الذبذبات فى الثانية الواحدة . فالصوت الحاد أكثر عدد ذبذبات فى الثانية ، والصوت العميق أقل . وبهذه القيمة تختلف الحروف بين مهموسة ومجهورة .

والدرجة هى القيمة الصوتية التى تبينها رموز الموسيقى السبعة : دو . رى . مى . فا . صول . لا . سى ، مرتبة بحسب تدرجها من العمق الى الحدة . أما الشدة فهى التغير الذى يحدث للصوت اذا أدرت زر جهاز « الراديو » لتزيد وضوحه أو تجعله أكثر خفوتا ، ومن الملاحظ ان الصوت سيحتفظ بنفس درجته سواء أزدته وضوحا أم زدته خفوتا . واجتماع هاتين القيمتين ، الشدة والدرجة ، وتنوعهما بين وضوح وخفوت ، وحدة وعمق ، فى خلال ضربات الايقاع ، هو ما يعطى الكلمة الواحدة بحروفها المختلفة ، والجملة بكلماتها المجتمعة ، صفة صوتية

عامة نسميها « النغم » ، وتترجم بهذا الاصطلاح ما يسمى فى الانجليزية « ميلودى melody » أما « الايقاع » (وهو ما يسمى فى الانجليزية ريذم rythm) ، فينشأ فى العروض العربى عن القيمة الصوتية الثالثة ، وهى « الكم » .

وهذا الكم يقابل ما يسمى فى الموسيقى « الدوام الزمنى » ، وهو ينتج من اختلاف المقاطع قصرا وطولا . فالمقطع القصير يتكون من حرف واحد متحرك بحركة قصيرة ، مثل واو العطف أو لام الجر . والمقطع الطويل يتكون من حرف متحرك بحركة قصيرة يليه حرف ساكن لا تتبعه حركة ، مثل أداة الجزم « لم » أو يتكون من حرف متحرك بحركة مد ، مثل « لا » و « فى » و « ذو » . والدوام الزمنى للمقطع الطويل هو ضعف الدوام الزمنى للمقطع القصير . واختلاف البحور العروضية الستة عشر ينشأ من اختلاف نظامها فى ترتيب المقاطع بين قصيرة وطويلة . وهناك نوع ثالث من المقاطع زائد الطول نهمله هنا ، لأنه لا يعرض فى الشعر العربى الا فى آخر القافية ، ولا يوجد فى قافية القصيدة التى ندرسها الآن .

هناك قيم صوتية أخرى لا نخوض الآن فيها ، مكتفين بالقيم الثلاث التى ذكرناها ، من شدة ودرجة وكم ، ينتج عن ائتلافها جميعا ما سميناه باسم النغم الشعرى . لكننا نريد أن ننبه الى حقيقتين هامتين . أولاهما ان اعتماد العروض العربى التقليدى على الكم وحده فى التفريق بين البحور العروضية قد أغفل معظم الدارسين والنقاد عن القيمتين الأخريين ، الشدة والدرجة . ويتجلى هذا الاغفال بأقبح صوره فى القراءة العروضية المدرسية التى لا تهتم الا بالتقطيع العروضى للتأكد

من صحته واستقامته على أوزان الخليل ، وتنطق بجميع الأصوات بنغم واحد رتيب يزيل منها نبراتها الحية المنوعة بتنوع الأفكار والعواطف .

والحقيقة الثانية هى اننا فى نطقنا الواقعى الحى ننوع من نصيب الكلمة من كل من هذه القيم الثلاث طبقا لما تمليه الحاجة الى تبيين المعنى المراد أو العاطفة المحمولة أو تأكيدهما . ومن تنويعنا هذا يصدر النغم كما ذكرنا ، ويختلف باختلاف نوع عاطفتنا من حزن وفرح ، ورضى وسخط ، واعجاب وازدراء ، وتقرير واستفهام وتهكم وما اليها ، كما يختلف بمقدار العاطفة من الثورة والهدوء ، والقوة واللين . والذى نريد أن نؤكده بنوع خاص هو أن الدوام الزمنى يختلف وليس شيئا ثابتا . فكلمة « راح » مثلا يختلف نطقنا بها فى جملة تقريرية عادية مثل « التلميذ أخذ كتبه وراح » ، عن نطقنا بها فى جملة انفعالية قوية عن ولد مات « ابنى راح ! » فهى فى الجملة الثانية أكبر شدة ، وأحد درجة ، وهى أيضا أطول زمنا : ر ا ا ا ح ! هذا مع انها هى نفس الكلمة بنفس الحروف .

أما اهمالنا لتنوع الشدة والدرجة فانه يغفلنا عن كثير مما فى الشعر القديم من تنوع غنى وحيوية نابضة . وأما اهمالنا لتنوع الدوام الزمنى فسببه حرصنا على تحقيق الصحة العروضية ، لكنه هو الآخر يصرفنا عن كثير من النبرات الحية فى شعرنا القديم . فلننظر على ضوء هذه الحقائق الصوتية فى أبيات أبى ذؤيب ولنعد قراءة البيت :

فأجبتهـــــا : أما لجسمى أنه أودى بنىّ من البلاد ! فودعوا !

لكى نرهف السمع لهذه المدات الموجودة فى شطره الأول ، ونتبين الطريقة الصحيحة للنطق بها . نجد فى هذا الشطر أربع مدات ، ونستطيع

الآن أن نهمل المدة الثانية منها فى « أما » لأنها ثانوية ، ونقصر نظرنا على المدات الثلاث الأخرى .

ماذا يفعل الشاعر بهذه المدات ؟ هو يريد بها أن يتدرج فى اخراجه لثورته المختزنة دفعة بعد دفعة ، اذ أعطته أميمة فرصة الانفجار بها . فعليك لكى تحسن النطق بها أن تزيد من كمها تدريجا ، فتجعل الثانية ضعف الأولى فى الطول ، وتجعل الثالثة ضعف الثانية ، على الطريقة التالية ، وسنرمز للطول المطلوب بتكرار المـــدة مرة واحدة أو مرتين أو أربع مرات :

فأجبتها ا

أما ا لجسمى ى ى

أنهو و و و و

هكذا يتدرج اخراجه لعاطفته المكبوتة فى موجات ثلاث متعاقبة . الموجة الأولى منها مختومة بمدة الألف . وعليك أن تقرأ هـــذه المدة بالطول الطبيعى للمدة ، ومقدار هذا الطول يعتمد بالطبع على معدل السرعة التى تتخذها فى قراءة البيت ، وهو على كل حال ضعف الطول الذى تعطيه لحركة الفتحة القصيرة . وقد رمزنا لطول هذه المدة بتكرار الألف مرة واحدة .

كذلك مدة الألف فى آخر « أما » التى تبدأ الموجة الثانية ، لكن حين تأتى الى مدة الياء التى تختم هذه الموجة فعليك أن تطيلها ضعف مدة الألف ، أى ضعفى الحركة القصيرة ؛ لأن من الواضح ان انفعال الشاعر يزداد هنا انطلاقا عن انطلاقه فى الموجة الأولى ، لذلك رمزنا اليه بتكرار الياء مرتين .

أما حين تأتى الى الموجة الثالثة ، فانفعال الشاعر يتضاعف مرة أخرى ، فاقرأ مدة الواو التى تختم هذه الموجة (والتى نسج من اشباع الضمة على الهاء) بضعف الطول الذى قرأت به مدة أنباء السابقة ، ولذلك كررنا الواو أربع مرات .

ولا تكترث فى هذه المضاعفة للدوام الزمنى بخروجك على الايقاع العروضى المجرد ، فلا يزال هذا الايقاع موجودا لكل من يريد أن يقرأ الشعر قراءة باردة لا تتحرى الا صحة التقطيع العروضى . ولكن لا تكتف بمضاعفة الطول فى المدة بعد المدة ، بل ضاعف أيضا من درجة صوتك أى من نصيبه من الحدة ، تبدأ من الصوت العميق « القرار » ثم تأخذ فى الاحتداد درجة بعد درجة ، بمضاعفة عدد الذبذبات فى صوتك . ولا تخش فى هذا انك تأتى شيئا مصطنعا ، فانما أنت تطابق النطق الطبيعى الصادق الذى يتهدج به الصوت البشرى حين تزداد به قوة الانفعال موجة بعد موجة ، والا فاستمع فى الفرصة الأولى التى تسنح لك الى شخص يطلق العنان لانفعاله وصوته خطوة بعد خطوة ، أو الى اثنين يتجادلان فيبدآن بالحديث الطبيعى ثم تزيد حدتهما تدريجا .

لكن هذا ليس كل شىء ، بل تأمل الآن فى تنويع ثالث يأتى به هذا الشاعر القدير ، وهو تنويعه فى « شدة » صوته ، أى نصيبه من الوضوح ، بتضييقه لمسافة الاهتزازة . فان يكن من قرائنا من لم يقتنعوا بما قلناه عن مضاعفة الطول ومضاعفة الدرجة ، فما نحسبهم الا مقتنعين بما سنقول عن مضاعفة الشدة ، اذا كانوا يعرفون اختلاف القيمة الصوتية لأحرف المد العربية الثلاثة ، الألف والياء والواو . ذلك ان أبا ذؤيب يختم موجته الأولى بمدة الألف ، وهى أقل المدات العربية

شدة ، وأسهلها نطقا ، لأنها أكبرها اتساع ذبذبة . ثم يختم موجته الثانية بمدة الياء ، وهى أضيق من مدة الألف وأقل ضيقا من مدة الواو . ثم يختم موجته الثالثة بمدة الواو ، وهى أكثر المدات العربية ضيقا أى أعظمها شدة ، وهى لذلك أصعبها فى النطق . هــذا الاشتداد المتدرج ينسجم بطبيعة الحال مع اشتداد انفعاله موجة بعد موجة .

وبهذا يستعمل الشاعر جميع المدات الثلاث التى تعرفها العربية ، وتأتى فى بيته مرتبة هذا الترتيب البديع المتدرج فى الشدة والضيق ، ألف فياء فواو . فانظر الآن نظرة شاملة فى هذا الشطر المعجب :

فأجبتها ا أما ا لجسمى ى ى أنهو و و و

والى تدرج الصوت فيه طولا ودرجة وشدة ، حتى يصل فى آخره الى أقصاه طولا زمنيا ، وحدة درجة ، وشدة وضوح . وتعال الآن الى هذه الضربة المفاجئة العظيمة المفاجأة فى قوله فى الشطر الثانى :

أودى بنىّ !

فاستمع الى هذه الياء المشددة فى آخر « بنىّ » ، وانظر كيف تأتى حادة عالية ، صارخة نافذة ، بعد تلك المدات الثلاث الطويلات المتموجات ، وكيف يبلغ الصوت فيها أقوى طعنه واختراقه للقلب . فكأن الشاعر قد علا بصوته فى الشدة وزاده فى الحدة وضاعفه فى الطول طبقة بعد طبقة حتى ينتهى به فجأة الى هذه الطعنة النافذة التى تخترق القلب كالمدية المسنونة . وهذا يذكرنا بما يحدث فى بعض التأليفات الموسيقية من توالى قرع الطبول فى موجات متصلة متعاقبة متزايدة فى الشدة والدرجة ثم اختتامها اختتاما مفاجئا بقرعة من الآلات النحاسية « سيمبال »

أو الصنج ، وما يكون لهذا من الوقع العنيف والنجاح فى تصوير وصول العاطفة الى قمتها . والتعبير الموسيقى هو :

roll of drums followed by crash of cymbals.

ولاحظ ان حرف الياء ، مع انه صوت متوسط بين الرخاوة والشدة ، وهو أميل الى الرخاوة اذا جاء مفردا متحركا ، يزداد شـدة اذا جاء ساكنا ، ولهذا نستعمله فى صيحتنا من الألم القوى المفاجىء : أى ! وتزداد طعنته وخزا اذا جاء مشددا ، لأن الياء الثانية تسمح بالتريث على الياء الأولى الساكنة وزيادة تأكيدها ، حتى ليقترب فى جرسه من الجيم الشامية المبالغة التعطيش المشبهة للحرف الفرنسى « چا j » [1] .

ثم تذكر ما قلناه عن « أودى » التى تسبق « بنىّ » ، حتى ترى ان طعنة الياء المشددة فى « بنىّ » قد سبقتها طعنتان أخريان فرعيتان فى مقطعى الفعل « أودى » . وانظر الآن كيف يعود الشاعر بعدها الى وسيلة ألف المدة فى « البلاد » ، وعليك كما قلنا آنفا أن تطيل من صوتك فى النطق بهذه المدة وأن تموج فيها صوتك بأكبر ما تستطيع من الرعدة والاهتزاز . ثم انظر كيف يختتم البيت بهذه الكلمة « ودعوا ! » بما فيها من الواو المتأوهة ، والدال المنفجرة المشددة ، والعين المرة المرتاعة تتلوها مدة الواو الضيقة فتبلغ أقصى مرارتها وتفجعها . واقرأ هـذه الكلمة بصوت يعلو بنبرة ممتزجة من الألم والاستغراب ، نعبر عنها أحيانا بالعلامتين : ؟ !

---

(١) كانت بعض القبائل العربيـة تقلب الياء جيما ، فتزيد بذلك من شدتها ، وهذا يسمى « العجعجة » . انظر شرح الدكتور ابراهيم أنيس لها فى كتابه « اللهجات العربية » ، ص ٧٨ ـ ٨٩ . ومن أمثلته تستنبط أن الياء لم تكن تقلب جيما الا اذا جاءت ساكنة .

وأخيرا ألق نظرة شاملة على كل هذه الملاحظات التى لاحظناها فى هذا البيت وما به من دقائق الايقاع والنغم ، لترى كيف تتتابع وتترابط ويقود بعضها الى بعض وتأتلف جميعا فى وحدة منسجمة عظيمة الروعة قوية الأداء للمضمون الى حد يجعل البيت شديد التأثير الفنى .

نقف هنا برهة لنجيب على سؤال أغلب ظننا ان القارىء يهم به وهو : هل نعنى بهذا كله ان أبا ذؤيب أتى بهذه الوسائل الصوتية عن عمد وتخير وانتخاب لحروفه وحركاته ومقاطعه وكلماته ؟ هل قال أبو ذؤيب لنفسه مثلا : أنا أريد أن أصور تصريحى المتدرج بانفعالى المختزن خطوة بعد خطوة . فلأبدأ كل موجة من موجات تنفيسى بحرف الهمزة الشديد القاطع . ولأختم موجتى الأولى بمدة الألف لأنها أكثر المدات العربية اتساعا . ولأختم موجتى الثانية بمدة الياء لأنها أضيق من الألف . ولأختم موجتى الثالثة بمدة الواو وهى أكثر المدات العربية ضيقا وأعظمها لذلك شدة . ولأتخير فى الشطر الثانى الفعل « أودى » بمقطعيه ، و « بنىّ » بيائها المشددة ، و « البلاد » بمدتها ، و « ودعوا » بحروفها المتأوهة المنفجرة الملتاعة المطالة بمدة الواو ..

هذا سؤال أجبنا على نظيره فى فصلنا الثانى بعد أن حللنا بيت علقمة فى طعم الخمر ، لكن لأهميته نعيد الاجابة عليه فنقول : اننا لا نعنى هذا . فأبو ذؤيب لم يأت بهذا النوع من التعمد والاختيار ، انما هو لصدق شاعريته ، وصدق أصالته ، وصدق انفعاله بعاطفته ، وقوة تمثله لها وهو ينظم بيته ، أخلص فى محاولته التعبير الشعرى عنها ، وكان ذا دربة على النظم وامتلاك لناصية اللغة ، فواتته هذه الألفاظ كما تواتى كل شاعر صادق أصيل حاذق . هكذا نفسر توفيقه البعيد فى الربط بين

مضمونه ولفظه ، ولكن تفسيرنا هذا لا ينفى ما يكون من الشاعر المجيد من عودة الى شعره بعد نظمه الأول له يهذبه وينقحه ، ويزيده دقة تعبير وتمام انسجام بين اللفظ ومضمونه ، وهذا التهذيب حقيقة معروفة عن كثير من شعراء الجاهلية أنفسهم ، الذين سمّوا « عبيد الشعر » ، فليس الشعر الجيد بالفورية والمباشرة وعدم المراجعة التى يظنها كثيرون من القراء ، حتى فى أقدم العصور الأدبية التى بلغتنا . نحن نعتقد اذن أن أبا ذؤيب فى هذا البيت وسائر الأبيات ، واتته معظم هذه التوفيقات فى نظمه الأول الذى صدر عن ارهافه الفنى وقوة استجابته لعاطفته ، ثم عاد الى هذا النظم يزيده شحذا وتنسيقا على هدى ثروته اللغوية وخبرته الفنية . هذا هو جوابنا الكامل على ذلك السؤال .

نعود الى أبيات أبى ذؤيب ، لنقرأ البيت التالى :

٥ ــ أودى بنىَّ ! وأعقبونى غُصَّةً   بعـــد الرقاد وعبرة لا تُقلع

فنلاحظ توا ان الشاعر قد كرر طعنته الواخزة التى جاءت فى البيت الماضى . كأنه لم يكفه أن يطعن صدره مرة واحدة حتى أعاد المدية الممزقة يدفعها فى صدره مرة ثانية . فاستمع الى ما لهذا التكرار الموسيقى من جمال فائق وتأثير مضاعف يذكراننا بروعة الجمل المكررة فى التأليف الموسيقى الجيد ، فهى اذا كررت بمهارة واقتصاد وبلا اسراف وكانت هناك حاجة فنية قوية الى تكرارها يكون لها أثر فنى مضاعف يزيد على أثرها حين وردت أول مرة ، اذ تزيد السامع انتباها الى قيمتها الصوتية فى ذاتها والى أهميتها فى التنفيس عن العاطفة المرددة ودورها العضوى فى الربط بين فقرات البناء الموسيقى الشامل .

هذا عن بدئه البيت بتكرار « أودى بنىّ » . لكن قبل أن نستوفى

الكلام فى الجانب اللفظى لهذا البيت الجديد ننظر برهة فى مضمونه ، لنعجب كل الاعجاب بتواضع الشاعر وعزوفه عن المبالغة والتهويل وايثاره الاقتصاد والاقلال . هذا الأب الذى مات أولاده الخمسة فى عام واحد كان طول يومه يباشر عمله المجهد ويلقى الناس كاظما لحزنه لا يسمح له بالظهور فى نبرة كلمة أو اختلاجة عين . فلما جاء الليل وأوى الناس الى مضاجعهم يرقدون وأوى هو الى فراشه ، هل كان يترك انفعاله يحتدم وينفجر ؟ بل كان يواصل أخذه لنفسه بالكبت الشديد ، اللهم الا غصة تأخذ حلقه وعبرة تترقرق فى مقلته ، حين تشتد به الذكرى فى خلوته . أما الغصة فتدل هى نفسها على محاولته القوية أن يكبح حزنه كبحا يؤدى الى اختناق حلقه بمرارة نكبته . وأما العبرة فلاحظ كيف انه لا يدعى انه يذرف الدموع مدرارا ويفجرها أنهارا وبحارا دعك من أن يدعى أنه يبكى بدل الدمع دما كما يقول النظامون الكاذبون الذين لا يفهمون الرثاء الا رخصة للمبالغة والتهويل . ولو قبلنا المبالغة من أحد لقبلناها من أب شيخ مسن مات له خمسة أبناء وتعاقب موتهم فى سنة واحدة . لكنها عبرة واحدة وحيدة تجول فى مآقيه حائرة لأنه يبذل جهده فى كبحها ولا يسمح لها بالانحدار على خده ، فهى فى مقلته تذهب وتجىء كالسحابة الحائرة على صفحة السماء لا هى تمطر ولا هى تولى ، كما نرى أحيانا من رجل يجاهد فى حبس دمعته من السقوط من عينه فتكسو مقلته بسحابة رقيقة تتحـرك فوقها ، أو كما يقـول التعبير الافرنجى « تغشّيها بفيلم مائى » .

والآن وقد أدركنا مضمون البيت ننظر فى أدائه اللفظى لنرى كيف ينسجم انسجاما عضويا تاما مع هذا المضمون . فاستمع بعد صرختـه المكررة « أودى بنى ! » كيف يعبر باقى البيت بجرس حروفه عن تلك

الغصة المختنقة التى تأخذ حلقه نتيجة لمحاولته الجاهدة فى كتم صوته حتى لا يصرخ بالشكوى وحبس عبرته حتى لا تسقط على خده . يعبر عنها تعبيرا بارعا بالاكثار من « حروف الحلق » حتى لا تخلو كلمة من كلماته الست من أحد هذه الحروف ، ويجتمع فى بعضها حرفان حلقيان . ففى « أعقبونى » همزة وعين يتلو أحدهما الآخر ، وفيها أيضا قاف وهى تخرج مما يلى الحلق مباشرة من الحنك . وفى « غصة » غين . وفى « بعد » عين . وفى « الرقاد » قاف . وفى « عبرة » عين . وفى « لا تقلع » عين وقاف . فاقرأ هذا البيت — ونستحلفك الله أن تنطق به جهرا ! — موليا انتباهك الى لوكة العينات الأربع والغين والقافات الثلاث فى الفم . وكيف تصور هذه الحروف الحلقية أو القريبة كل القرب من الحلق حين تتوالى هكذا ،

(أعق) بونى ـ (غ) صة ـ ب (ع) ـد ـ الر (ق) ـاد ـ و (ع) برة
لا تـ (ق) لـ (ع) .

كيف تصور تصويرا عضويا دقيقا بالغ الفعل والنجاح حركة الازدراد الصعبة المرة فى الحلق حين تأخذ أحدنا غصة من محاولته كظم انفعاله فيحاول أن « يبلع ريقه » .

أترى اللفظ يستطيع أن يزيد على هذا صدق ارتباط مع المعنى وعضوية اتحاد مع العاطفة ودقة تجاوب مع الانفعال ؟ أولا تجد فى هذا البيت العجيب دليلا جديدا على ما ادعينا من الرابطة العضوية الحية بين الشكل والمضمون فى الجيد من شعرنا القديم ؟

لكن نعيد النظر فى هذا البيت والبيت الذى سبقه ، بعد أن نظرنا فى كل منهما على حدة ، حتى نربطهما ونقارن بينهما ونزداد التفاتا الى براعة الشاعر فى تنويع وسائله الأدائية . ففى البيت الرابع :

فأجبتها : أما لجسمى أنه أودى بنىّ من البلاد فودعوا

وجدنا وسيلته الغالبة هى استعمال المدات الثلاث المعروفة فى العربية ، من ألف الى ياء الى واو ، والتنويع بينها طولا ودرجة وشدة ، مع اختتامها بالصرخة الطاعنة للياء المشددة . وفى البيت الخامس :

أودى بنىّ ! وأعقبونى غصّة بعد الرقاد وعبرة لا تقلع

وجدنا وسيلته الغالبة بعد افتتاح البيت بتكرار الصرخة الطاعنه هى استخدام جرس الحروف لا الحركات الممدودة ؛ فهو يكثر من استعمال حروف الحلق .

هذا التنويع بين الوسيلتين لم يصدر عن مجرد مهارة حرفية ، بل نشأ من سبب عضوى دفعه الى التنويع . فالبيت الرابع يعبر عن العاطفة فى أقوى انطلاقها وثورتها ، ولذلك احتاجت العاطفة الى المدات . أما البيت الخامس ، فبعد افتتاحه بتكرار الطعنة النافذة ، يعود فيه الشاعر الى محاولة التماسك وكبح العاطفة الثائرة ، ومن هنا يختنق صوته بتلك الغصة التى تطرأ على حلقنا حين نبذل الجهد فى كظم انفعال قوى ومحاولة الحديث بصوت طبيعى هادىء .

ومن هنا أيضا يتجلى لك سر من أسرار الصدق العظيم فى هذه الأبيات . وهو تراوحها فى انفعال العاطفة صعودا وهبوطا ، وحدة وارتخاء ، وصياحا واختناقا ، وشحذا وغلظة .

ذلك أنك اذا راقبت فى واقع الحياة رجلا يعبر عن عاطفة قوية ، ويستمر فى تعبيره زمنا ، فلن تجده يستمر فى صراخه الا مدة معينة ، يصيح فيها ويرعد ويتحدى ويصرخ . ثم يأخذ صوته التعب والكلال

فيرتخي ويهبط ، ويصدر أنات مختنقة وبحات غليظة جشاء ، يستمر فيها فترة حتى يستريح صوته بعض الشيء ، ثم يعاود صياحه وثورته العالية . وهكذا يظل صوته بين ارتفاع وانخفاض ، وحدة وعمق (بالمعنى الموسيقى المضبوط لهذه المصطلحات) ، الى أن ينتهى من ثورته العاطفية ويتم التنفيس عنها فيهدأ ويسكن .

فها أنت ذا قد رأيت أبا ذؤيب ، بعد أن بلغ صوته فى البيت الرابع ما بلغ من الحدة والشدة ، عاد فى هذا البيت ، بعد تكرار صرخته ، الى الهبوط ،فغلبته الأصوات الحلقية المجهدة المختنقة ،بعد أن أنهكته المدات الصارخة المرتعدة . فحروف الحلق هنا تعبر عن أشياء متعددة . تعبر عن الاجهاد الذى دخل صوته بعد صراخه العنيف فاضطر الى الهبوط التماسا لقدر من الراحة . وتعبر عن محاولته العامدة أن يأخذ نفسه الآن بقدر من التجلد والكظم بعد أن أطلق العنان لثورته فى البيت الماضى وفى أول هذا البيت . وتعبر أيضا عن صدق استجابته الأدائية لمعنى البيت حين يصور الغصة المختنقة التى تستولى على حلقه بألفاظ لا تؤدى المضمون بمعناها اللغوى فحسب بل « تكونه » تكوينا عضويا بجرس حروفها الحلقية وشبه الحلقية الثمانية المتعاقبة .

وعليك منذ الآن أن تتتبع هذا التراوح العاطفى بين صعود وهبوط فى كل مرثية صادقة تقرأها (١) . أما اذا قرأت مرثية يحتفظ فيها الناظم بالنبرة الصارخة فى عدد كثير متعاقب من أبياته دون هبوط أو ارتخاء ، فلك أن تشك فى صدقه أو ترجح أنه كاذب مفتعل ، لا يعبر عن حزن

---

(١) انظر شرحنا لهذه الظاهرة فى تحليلنا لمرثية ابن الرومى فى كتابنا « ثقافة الناقد الأدبى » ، ص ٣٤٥ ـ ٣٨٠ .

حقيقى ؛ فهو أقرب الى الناديات المأجورات اللاتى يؤجرن على مواصلة الصراخ ، وكلما ازدادت مقدرتهن على الاحتفاظ بهذا العلو مدة طويلة راجت سوقهن وكثر الطلب عليهن فى مآتم النساء .

أما وقد هبط أبو ذؤيب وأراح صوته بعض الشىء فى بيته الخامس، فلنأت الى بيته السادس لنرى كيف يعود الى الثورة العارمة :

٦ ـ سبقوا هوىَّ !! وأعنقوا لهواهـــو
فتُخُرِّموا !!! ولكل جنب مصرع ..[١]

ما ان تقرأ هذا البيت حتى يتضح لك أنه عاد الى الصياح العـالى الحاد . يتجلى هذا فى جملته الأولى « سبقوا هوى ! ! » فهى على نفس ايقاع « أودى بنى ! » وعلى نفس اختتامها بطعنة الياء المشددة العظيمة النفاذ . وهكذا يكرر أبو ذؤيب للمرة الثالثة هذه الطعنة المؤلمة . الا أنه وقد استعمل « أودى بنى » مرتين من قبل ، لا يستعملها مرة ثالثة ، ولو فعل لحملنا على الملل ؛ فكرر الايقاع والطعنة بلفظ جديد يؤدى مضمونا جديدا . وهذا يدلنا على مهارته الموسيقية الكبيرة .

ولكن لا تترك « هوى » هذه حتى تسأل ، لماذا استعمل أبو ذؤيب هذا البناء الغريب للكلمة ؟ لماذا لم يقل « هواى » فيستقيم وزنه أيضا ؟ هنا يساعدنا اللغويون القدامى مساعدة كبيرة بأن يخبرونا أن هذه لغة

(١) هوى = هواى بلغة هذيل . اعنقوا : اسرعوا . ماتوا قبلى وكنت أحب ان أموت قبلهم ، او لانهم أرادوا الهجرة والجهاد فهاجروا وكان هواه ان يقيموا معه . تخرموا = أخذوا واحدا واحدا ، يقال تخرمتهم المنية اذا أخذتهم واحدا واحدا ، وخرم الصياد الصيد اذا قتله واحدا بعد واحد .

هذيل . أى أن قبيلة هذيل ، التى منها أبو ذؤيب ، حين تضيف ياء المتكلم الى كلمة مختومة بالألف ، تقلب هذه الألف ياء وتدغمها فى ياء المتكلم ، فتقول هوى وعصى وفتى (بتشديد الياءات) ، بدلا من هواى وعصاى وفتاى ، وهذه لغة قريش .

لكن هذا التعليل اللغوى لا يكفينا ، لأننا نعود فنسأل ، لماذا اختار أبو ذؤيب فى هذه الكلمة بالذات أن يتبع لغة قبيلته ؟ أوتراه اتبع هذه اللغة فى سائر ألفاظه ، أم اتبع لغة قريش التى كانت هى اللغة الأدبية الفصحى التى تراضى عليها الشعراء حتى قبل الاسلام ؟

أول ما نلاحظه فى الاجابة على هذا السؤال الجديد هو أن صيغة « هوى » فى ايقاعها وجرسها أقرب انسجاما مع كلمة « بنى » مما لو قال « هواى » . لكن هناك سببا أعمق ، يجعل استعماله للهجته القبلية الخاصة هنا ليس مجرد صنعة موسيقية ماهرة ، بل استجابة طبيعية صادقة لما تقتضيه العاطفة حين تبلغ أقوى انفعالها .

فالذى نلاحظه فى واقع الحياة هو أن أحدنا حين يأخذه غضب عظيم مفاجىء ، أو ألم شديد مفاجىء ، تأتى صيحته هذه على نبرة لهجته المحلية ، فى الحى من أحياء المدينة أو القرية أو الاقليم . ربما يكون هذا الشخص فى حديثه العادى يأخذ نفسه باللهجة الراقية التى تدل على التثقيف والتهذيب وارتفاع المنزلة الاجتماعية . ولكن انظر كيف انه فى التعبير عن غضبه أو ألمه المفاجىء يرتد الصعيدى الى لهجته الصعيدية ، والشرقاوى الى لهجته الشرقاوية ، ومن أصله من حى المدبح أو زينهم أو الدرب الأحمر (هذه كلها أحياء « بلدية » فى القاهرة) الى لهجته « البلدى » .

وكاتب هذه السطور يذكر واقعة طريفة روتها صحف انجلترا فى

أثناء الحرب العالمية الثانية . وهى أن بعض الشرطة شكوا فى رجل يركب القطار ورجحوا أن يكون جاسوسا ألمانيا متخفيا . وكان الرجل يتكلم الانجليزية بطلاقة تامة ولهجة لا تشوبها لكنة أجنبية . فتعمد أحدهم أن يدوس قدمه دوسة قاسية مفاجئة . فلما صرخ الرجل الصرخة الألمانية المعبرة عن الألم ، لا الصرخة الانجليزية ، صار شكهم يقينا وقبضوا عليه !

وفى رواية انجليزية حديثة[1] نجد جماعة من الفتيات الوافدات من مختلف أقاليم بريطانيا يعشن فى منزل فى لندن . وتحاول احداهن فى يوم أن تخرج من نافذة الحمام الضيقة لتصعد منها الى سطح المنزل ، فتنحشر فيها ، فتصيح من الألم والخوف بالحروف الصائتة (الحركات) التى يستعملها أهل المقاطعات الوسطى فى انجلترا . فلما تم انقاذها وتهدئتها كان دليل ذلك أنها عادت بالتدريج الى استعمال الحروف كما ينطق بها فى « الانجليزية المعتمدة » ، وهى لهجة جنوب انجلترا التى تعد اللهجة الراقية المهذبة ، والتى كانت تلك الفتاة تصطنعها منذ وفودها على لندن !

فأبو ذؤيب لا يلجأ الى صرخته الجديدة « سبقوا هوى ! » بلهجته الهذلية لمجرد تسوية القالب واجادة الصنعة الموسيقية ، وان كان هذا ينتج من طبيعة ترديد الايقاع والجرس ، بل لأنه وقد عاد الآن الى انفعاله الحاد لم يجد مناصا من أن يصرخ بلهجته القبلية الخاصة تاركا صيغة قريش الأدبية المعتمدة ، مع أن الصيغة القرشية كانت تصلح لتحقيق الوزن العروضى .

---

(١) Muriel Spark : the Girls of Slender Means. Macmillan & Co Ltd, London, 1963, p. 52.

تزداد هذه الحقيقة جلاء حين تفكر فى معنى البيت وما فيه من ادعاء عجيب يبلغ به أبو ذؤيب أقصى مرارته وحنقه من موت أولاده . فما معنى قوله انهم سبقوا رغبته وأسرعوا الى رغبتهم فى الموت ؟ وهل من المعقول أن يكونوا هم الذين اختاروا لأنفسهم الموت وأسرعوا اليه متعمدين أن يموتوا قبل أبيهم ؟

هذا لا شك ادعاء غير معقول ، لكن عدم « معقوليته » لا ينفى صدقه التام ، نعنى حدوثه حقا فى واقع الحياة من الوالد المفجوع ، حين تبلغ به لوعته على ولده أن ينقلب الى غضب عنيف على الولد الميت نفسه . فالوالد المقروح الذى أطاش الألم رشده يخيل اليه حقا فى تلك الأوقات أن ولده قد تعمد الموت ، وأنه تعمده ليغيظ والده المسكين ويصيبه بالحسرة ولكى يعصيه ويعانده ويشمت فيه ، والا فلماذا يموت وهو يعلم مدى حب والده له وحرصه عليه ويعلم مدى ما سيصيبه من العذاب اذا مات ؟

هل حدث لك أيها القارىء أن سمعت والدا — أبا أو أما — يرثى ولده بحرقة قوية ، ثم ينقلب فجأة فيصيح ، كده تموت يا بنى وتسيبنى ! كده تعملها فى ! كده أهون عليك ؟ اخص عليك يا محمد !

والى القارىء مصداق ذلك من بعض ما تنشره جريدة « الأهرام » من كلمات الرثاء والذكرى فى صفحتها قبل الأخيرة :

— « يا من كنت لى نعم الشقيق . هل حقا فارقتنا منذ أربعين يوما ونحن أحوج ما نكون الى عطفك وحنانك ؟ وهل هان عليك ما نقاسيه من حسرة ولوعة لفراقك مع أنك كنت فى حياتك بلسما لجراحنا وآلامنا ... »

— « فارقتنى وأنت فى مقتبل العمر تاركا لى اللوعة والأسى ولم ترحم قلبى وكنت أملى فى هذه الحياة ومؤنسى فى وحدتى ... والدتك .»

— « لقد فضلت الرحيل مع بابا وتركتنى لتزيد النار اشتعالا .... والدتك الحزينة » .

— « لماذا أسرعت الرحيل دون وداع ... »

هذا هو القسم الأول من ذلك البيت « سبقوا هوى » . فلننظر فى قسمه الثانى « وأعنقوا لهواهمو فتخرموا » . نر مباشرة انه يعود الى الصياح العالى ويعبر عنه بالمدات المتعاقبة ، أى يعود الى نفس الوسيلة التى استعملها فى البيت الرابع . ولا يحتاج القارىء الآن الى أن نطيل الشرح كيف ينبغى أن يقرأ كل كلمة من الكلمات الثلاث بمضاعفة طول الواو دفعة بعد دفعة :

وأعنقوو

لهواهمووو

فتخرمووووو

وهنا مرة أخرى قد رمزنا الى الطول المتدرج بتكرار حرف الواو مرة ثم مرتين ثم أربعا . ومع زيادة الطول ينبغى أيضا أن نزيد الصوت حدة ونزيده شدة . ولننتبه هنا الى ما فى جرس مدة الواو حين تطول ويرعد بها الصوت من محاكاة قريبة لقشعريرة الألم اللاذع الذى يرتعد به الصوت ، كما يحدث لأحدنا اذا كوت النار يده فجأة فهزها وهو يطلق تأوهه المهتز . ولهذا استعمل العرب القدامى حرف الواو فى صيحاتهم المتعددة التى ذكرناها للشكوى أو التوجع . ولكن نضيف الى ما قلنا ثلاث ملاحظات نرجو أن ينتبه لها القارىء هنا .

أولاها : أن الشاعر اقتصر هنا على مدة الواو ، فكررها ثلاث مرات ، ولم ينوع بينها وبين مدة الألف ومدة الياء كما فعل فى البيت الرابع . وسبب اقتصاره هنا على مدة الواو أنه يريد الآن أن يبلغ بصوته أقصى حدته وشدته ؛ والواو كما شرحنا أشد الحركات العربية ضيقا واجهادا لجهاز النطق . وسنرى فى باقى أبيات القصيدة أن أبا ذؤيب بعد ان بلغ هذه الغاية القصوى فى هذا البيت السادس لا يعود الى نظير الحدة والشدة بعد ولا يحاول أن يكررهما . فجميع صيحاته القادمة أقل درجة وشدة . وسيبدأ يتغلب عليه الهدوء التدريجى والهبوط . وهـذا منه دليل جديد على صدق شاعريته وعلى حسه الفنى المرهف . فهو ينفر من الاسراف ، ولا يتمادى اكثر مما احتاج اليه فعلا لتنفيس انفعاله ، ولا يمضى فى استغلال وسيلة فنية واتته الى أن يحيلها الى وسيلة رخيصة مملة جاوزت مداها وصارت مجرد صنعة اذ انتهت الحاجة العضـوية اليهـا .

وثانيتها : أنه مهد لهذه المدات الثلاث بالواو بمدة بادئة فى قوله « سبقوا » ، لكنها مدة ثانوية لا يقع عليها ارتكاز فطولها هو مجرد الطول العادى ، لكن لها أثرها فى التمهيد للمدات الثلاث التى ستتلوها ، فحين تأتى هذه فى « أعنقوا لهواهمو فتخرموا » وتلتقط جرس الواو البادئة يكون لهذا وقع مضاعف فى انسجام النغم ، واشارة الى ضرورة الزيادة من اطالة المدة وارعادها وذبذبتها واوا بعد واو .

ربما يسأل القارىء : ما دليلنا على أن أبا ذؤيب يقصد أن يزيد من طول مداته واوا بعد واو ؟ وجوابنا هو أننا انما نستدل لهذا بواقع ما يحدث فى صياحنا كلما ازداد انفعالنا حدة وعنفا . وليس على القارىء

الا أن يجيد الاستماع الى رجل فى أشد انفعاله يصيح بمثل هذه الجمل المتوالية ، « بقى دة كلام يا ناس ؟ أروح منك فين ؟ بريه يا ناس بريه ! يا هوه ! » فيلاحظ كيف يزيد طول المدات خطوة بعد خطوة ، حتى اذا وصل الصائح الى أقصى انفعاله وارتفع صوته الى أعلى طبقاته بلغت المدات أطولها ومد الصائح يديه الى ملابسه فأمسك بها وأخذ يحركها تحريكا شديدا على عنقه وصدره كأنه يريد أن يمزقها عن جسمه فى فرط غضبه وضيقه . يزداد اقتناعنا بهذه الحقيقة حين نأتى الى جملته التى يختم بها البيت « ولكل جنب مصرع » فلاحظنا ما فيها من الهبوط الكبير عاطفة وأداء صوتيا ، فأدركنا من هذا الهبوط أن هناك فجوة زمنية بينها وبين سابقتها « فتخرموا » ، وأن نفس الشاعر قد انقطع بعد صيحته العظيمة الطويلة « فتخرمووووو ! » فوقف هنيهة يستريح قبل أن يسترسل فى الكلام بصوت مختلف تماما ، كما سنشرح بعد قليل .

وثالثتها : انه مع استعماله فى هذا البيت السادس لنفس الوسيلتين الموسيقيتين اللتين استخدمهما فى البيت الرابع ، قد عكس هنا ترتيبهما . ففى البيت الرابع بدأ بوسيلة الصياح العالى المعبر عنه بالمدات ، وأعقبها بوسيلة الصرخة الحادة المعبر عنها بطعنة الياء المشددة فى « بنى » . أما فى البيت السادس فهو يجىء أولا بصرخة الياء المشددة فى « هوى » ثم يتبعها بمدات الواوات الثلاث . وفى هذا العكس للقالب الموسيقى تنويع جميل ممتع للتنغيم الموسيقى، كما ترى بمزيد من الوضوح اذا وضعناهما هكذا :

٤ — فأجبتها آما لجسمى آنه

أودى بنى !

٦ — سبقوا هوى !

وأعنقوا لهواهمو فتخرموا

وانظر الآن كيف توسط هذين البيتين بالبيت الخامس . فهذان البيتان الرابع والسادس اللذان يستعملان نفس الوسيلتين ولكن معكوستى الترتيب ، قد فصل بينهما ببيت يبدأ بالتقاط وسيلة الطعنة الحادة ثم يتبعها بوسيلة ثالثة مختلفة هى حروف الحلق المختنقة :

٥ — أودى بنى !

وأعقبونى غصة بعد الرقاد وعبرة لا تقلع

فلنعد الى البيت السادس لنتم نظرتنا فيه . أما وقد بلغ الشاعر أقصى حدته وشدته الصوتية على كلمة « فتخرموا » ومدتها الزائدة الطول والارعاد ، فانظر الآن كيف يهبط فى باقى البيت هبوطا مباغتا قوى المباغتة حين يتمه بقوله :

ولكل جنب مصرع

وهى كلمات تخلو خلوا تاما من المدات ومن حرفى الياء والواو الساكنين ، كأنه بعد أن علا الى أعلى قمة يستطيعها بصوته انهار فجأة انهيارا تاما من فرط اجهاده . وكأنه قد استنفد ثورته واحتجاجه مؤقتا فعاد الى الهدوء والسكون و « القرار » . فانظر كيف ينسجم هذا الأداء اللفظى مع هذه الحالة النفسية الجديدة ، وكيف ينسجم أيضا مع « الفكرة » التى تتولد من هذه الحالة النفسية والتى تعبر عنها الألفاظ بمعناها اللغوى ، انسجاما عضويا كاملا . فهو بعد ثورته المحتجة وصيحاته المولولة يعود الى اليأس المذعن ، ويدرك أن لا فائدة من

الثورة على صرف الزمان ، وأن هذه سنة الدنيا ، فكل جنب مهما علا فى تحد واتنصب فى شموخ واغترار لا بد أن يأخذ « الوضع الأفقى » فيصرع على الأرض . وكما يهبط هذا الجنب بعد أن علا هبط صوته بعد أن علا ، فجاءت مقاطعه فى هذه الكلمات الثلاث « ولكل جنب مصرع » كلها مقفلة ، واتفقت فى ضرباتها المتعاقبة مع حركة الهبوط والصرع والسقوط والتردى ، بعد أن كانت فى الجملة السابقة « وأعنقوا لهواهمو فتخرموا » مختومة بمقاطع مفتوحة مطلقة .

وهو يحتفظ بمعظم هذا القرار فى بيته التالى :

٧ ــ فغَبَرْتِ بعدهمو بعيش ناصب   وإخال أنّى لاحق مستتْبَع[1]

استمع الى حروف الحلق الثلاثة ، الغين والعينين ، فى الشطر الأول، بما لها من مرارة فى النطق . ولكن لاحظ الباءات الأربع تتلو أولاها الغين ، وتسبق ثانيتها وثالثتها كلتا العينين ، وتختم رابعتها الشطر الأول منونة.ولاحظ أيضا كيف يعود صوته الى شىء من الرعدة فى مدتى الواو فى « بعدهمو » والألف فى « ناصب » وفى طعنة الياء الساكنة فى«بعيش». الا أنها لا تصل الى الرعدة فى البيت السادس أو البيت الرابع . ثم تزيد هذه الرعدة قليلا فى المدات الثلاث فى شطره الثانى ، الألف والياء والألف فى قوله « واخال أنى لاحق » . ولكنها هنا أيضا لا تصل الى الدرجة التى بلغتها فى البيتين المذكورين . وهى سرعان ما تنتهى وتختتم بهذه الكلمة التى تتوالى فيها المقاطع المقفلة « مستتبع » .

فلنتأمل الآن فى مضمون هذا البيت لنرى انسجامه مع الأداء اللفظى

---

(١) غبرت : بقيت . ناصب : ذى نصب اى شدة .

الذى نظرنا فيه . نجد شطره الأول يحمل فكرة قوية المرارة فى وقعها العاطفى على نفسه ، وهى مقدار ما هو فيه من العناء والشدة بعد موت أولاده ، وكيف يفتقدهم افتقادا كريها . عبر عن الشدة بالباءات الأربع ، والباء من الحروف الشديدة أو المنفجرة ، وعن مرارة الفقد بالغين والعينين .

أما الشطر الثانى فرائع الصدق فى تسجيل فكرة مخيفة تعرض له فجأة فلا يخفيها عنا ، بل يحمله صدقه الفنى العظيم على البوح بها . لاحظ أولا أن الفكرة التى يحملها هذا الشطر هى ما نصدق بوروده على خلد مثل هذا الشيخ الكبير ، الذى زعزعه موت أولاده وتوالى موتهم حتى أحس باجتثاث جذوره التى كانت تربطه بالحياة ، وتعقد الصلة الوثيقة بينه وبينها على الرغم من كبره . فأحس كأنه الآن شجرة اجتثت من فوق الأرض ، سرعان ما تذوى وتجف فيها عصارة الحياة .

لكن الرائع فى هذا الشطر اذا أجدت الاستماع الى نبرته هو أنه لا يقول هذا مرحبا بهذه الفكرة الجديدة حين تطرأ على ذهنه . لا يقول : أهلا ومرحبا بالموت القريب فقد ضاع كل أملى فى الحياة وفقدت كل رغبتى فى البقاء بعد موت أولادى . بل يعنى العكس تماما : أنه تزعجه هذه الفكرة المباغتة . فكأنه يقول لنفسه : آه يا واد ! يظهر الدور جه عليك أنت كمان !

وهذا واضح فى قوله « واخال » . فانه ما كان يقول « واخال » لو كان يرحب بفكرة موته هذه . وما ان بدأ الشطر بالفعل « اخال » حتى مكننا من أن نتتبع نبرة الشطر كله فى التخوف من هذه الفكرة الطارئة والانزعاج لها . وانظر أخيرا كيف أن توالى المقاطع المقفلة فى

كلمة « مستتبع » هذا التوالى الثقيل — خصوصا فى المقطع الثانى المكون من تائين متتابعين متعثرتين — يصور كيف يجره الموت رغم أنفه وهو يقام ويتشبث ، كما تجاهد الناقة العصية قائدها الذى يجرها بالحبـل .

اننا لنعجب أكبر الاعجاب بصدق هذا الشيخ الفانى الذى يصارحنا برغم شيخوخته وبرغم فقـده أولاده الخمسة بكراهيته لفكرة الموت ودوام حرصه على الحياة وتشبثه بالبقاء فى هذه الدنيا . واننا لنفضل صدقه هذا — اذا كنا ذوى ذوق أدبى ناضج — على ادعاءات المهوشين الكذابين الذين يزعمون ان موت الفقيد قد أضاع رغبتهم فى البقـاء بعده ، وهم فى أكثر الأحيان لا يربطهم بالفقيد المزعوم ما كان يربط أبا ذؤيب ببنيه . لكن يزيد اعجابنا اضعافا حين تتذكر حقيقة كان أولئك المهوشون يستغلونها فى مثل هذا الموقف . وهى ان أولاده ماتوا وهم فى الجيش الاسلامى الفاتح ، فان كان موتهم بالطاعون فهو لا يزال نوعا من الشهادة ، لأنهم لم يرحلوا الى مصر الا لأداء واجبهم فى نشر دين الله ، تصور الآن ماذا كان يقوله ناظم آخر لا يساوى أبا ذؤيب صدقا فنيا ، وكيف كان يصدع رؤوسـنا ويغثى نفوسنا بحشد الحكم الرخيصة والأمثال السوقية والادعاءات المنافقة ويحول المناسبة من حزن عـلى أبنائه الى فخر بهم وبنفسه . لكن هذا الشاعر الصادق والفنان الأصيل أبى أن يتدلى الى شىء من هذا ، وعبر عن حزنه عاريا صريحا ، ثم عبر عن جزعه من فكرة موته هو ، فذكرنا بصراحة ابن الرومى العظيمة التى حللناها فى مجال سابق حين قال فى مرثيته لولده الأوسط :

وما سرنى أن بعتـه بثوابه ولو أنه التخليد في جنة الخلد

ولا بعته طوعا ولكن غُصبته وليس على ظلم الحوادث من مُعد

ولكن نأتى الى بيته الثامن :

٨ – ولقد حرصت بأن أدافع عنهمو ! وإذا المنيـــة أقبلت لا تُدفَع

لنراه فى شطره الأول يعود الى شىء من الغضب والاحتجاج ، لكنه تغلب عليه المرارة والتعجب . حين يتذكر ما أنفق من جهد فى رعايتهم والحفاظ عليهم فى طفولتهم وصباهم وأول شبابهم ، يطعمهم من جوع ويؤمنهم من خوف ، يستر أجسامهم ويداوى جراحهم ويعالج أمراضهم ويقيهم شرور الأحداث ، لكى يخيب هذا الجهد كله الآن ويتبدد هباء — الآن وقد شبوا ونضجوا واستووا وبدأ يثق فى استمرار بقائهم ! فما أعجب هذا التقدير وما أمرّه . لكنه يرجع فى الشطر الثانى الى تسليمه واذعانه اليائس ، ويحافظ على هذا التسليم فى البيت القادم ، وان أدخل فيه صورة عنيفة يصور بها حتم الموت واستحالة دفعه :

٩ – وإذا المنيـــة أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمـــة لا تنفع

انظر كيف ينسجم البيت بايقاعه وجرس حروفه وتنغيمه مع الصورة العنيفة ، فهو يشبه الموت بطائر جارح أو وحش كاسر أنشب مخالبه فى فريسته ، من معزى أو حمل صغير أو ما أشبه ؛ ويحاول صاحبها أن يخلصها من مخالبه ولكنه لا يستطيع أن يستخلصها حية . ولابد أن هذه كانت تجربة كثيرة الحدوث فى حياة البدو . وهو يبدأ ألفاظه الثلاثة المتوالية « أنشبت أظفارها ألفيت » بحرف الهمزة . ويمهد لها بالهمزة فى الكلمة الأولى « واذا » . والهمزة حرف شديد ، بل هى كما ذكرنا سابقا قد تكون أشد الأصوات العربية جميعا ، لأنها تصدر من أقصى

الحلق ، وهى أقصى الحروف العربية من هذا المخرج (وقد أخطأ الخليل اذ اعتقد ان العين هى أقصاها ، فان الهمزة ادخل من العين فى أسفل الحلق) ، والنطق بها يحتاج الى انطباق فتحة المزمار انطباقا تاما ، فلا يسمح بمرور الهواء الى الحلق ، ولا تسمع ذبذبة الوترين الصوتيين ، ثم تنفرج فتحة المزمار انفراجا فجائيا يحدث صوتا انفجاريا هو ما نسميه الهمزة . وهذا الانحباس التام للهواء عند المزمار ، ثم الانفراج المفاجىء لفتحته ، عملية تحتاج الى جهد عضلى يعتقد بعض لغويينا المحدثين انه ربما يزيد على ما يحتاج اليه أى صوت آخر .

فعد الى بيت أبى ذؤيب وأتقن قراءته وأعط الهمزة نصيبها المشروع من التحقيق والقطع ، تجد فى تتاليها هكذا تصويرا جيدا لغرس الطائر الجارح أو الوحش الكاسر لمخالبه الطويلة القوية الحادة فى جسم الفريسة ، والجهد المضنى الذى يبذله صاحبها دون جدوى لاستخلاصها من مخالبه القاسية التى توغلت توغلا عميقا فى لحمها ، فان استخلصها فانما يستخلصها جثة هامدة .

وفى الشطر الثانى يضرب عن هذه الصورة ويحل محلها صورة أخرى ليصور ضياع الجهد المبذول ، هى تعليق التمائم على الطفل الصغير دون أن تقيه هذه التمائم من القدر المقدور حين يحل . فاذا أنت فكرت قليلا فى هذا الأسلوب المجازى الجديد استكشفت فيه حقيقة عجيبة ، تتضح لك ما ان تسأل نفسك هذا السؤال : لماذا يتحدث أبو ذؤيب عن حمل التمائم والتمائم لا يحملها الا الأطفال ، وأولاده المتوفون لم يكونوا أطفالا بل كانوا رجالا أشداء ذوى بأس ونجدة ؟ أهذا كما يشير الشراح القدامى مجرد مثل عام استعمله فهو لا ينظر فيه

الى مطابقته أو عدم مطابقته للحالة الخاصة التى كانت له ؟ بل الجواب الصحيح تجده فى الحقيقة النفسية المعروفة عن الآباء والأمهات ، أنهم يصرون على النظر الى أولادهم مهما يكبروا على انهم لا يزالون صبية ضعافا يحتاجون الى رعايتهم وحراستهم ، والى ارشادهم وتحذيرهم ، وهذا الاصرار تتولد منه مشكلات كبيرة ومشاجرات بين الولد ووالده ، وبخاصة أمه التى تصر على عده طفلا صغيرا لا يؤمن على نفسه ، وتأبى أن تسمح له بالاستقلال الذى يطالب به ويرى الآن انه أهل له .

ثم تذكر ان أبا ذؤيب شيخ مسن ، فهذا الشيخ المسن حين يأتيه النبأ بوفاة أولاده يرتد بذاكرته الى الماضى البعيد ، كما يحدث لكل الشيوخ الذين يتذكرون الماضى البعيد بأوضح وأدق مما يتذكرون حوادث الأمس القريب . ويعينه على هذا الارتداد الزمنى ما أصاب عقله من دهش اذ فاجأه المصاب ، فاذا فكر الآن فى أولاده المفقودين فان الصورة التى تتبادر الى ذاكرته ليست صورتهم الأخيرة وهم رجال أشداء ناضجون ، بل صورتهم القديمة حين كانوا لا يزالون أطفالا صغارا عاجزين يحتاجون الى حفظه وحراسته .

هذا اذن هو السبب الحيوى الذى يلجئه الى صورة التمائم ، لا مجرد انه يلتمس مجازا عاما غير محدد يصلح لعموم الأحوال . بل انك اذا رجعت الى صورته الأولى فى نفس البيت ، وجدتها هى الأخرى تقوم على تصورهم وهم صغار ضعفاء عاجزون عن دفع الخطر المهاجم ، فالطائر الجارح أو الوحش الكاسر الذى يطارده أهل الحى ليستخلصوا منه الفريسة لا يهاجم حيوانا كبيرا يستطيع الدفاع عن نفسه ويثقل عليه حمله ، بل يهاجم حيوانا صغيرا يأمل فى الفرار به . فاذا رجعت أيضا

الى بيته السابق فنظرت فى قوله « ولقد حرصت بأن أدافع عنهمو » اتضح لك ان البيتين مرتبطان فى موجة واحدة من الذكرى حملته الى زمن طفولتهم .

ثم يعود الى تصوير حاله بعدهم ، فيلتمس تشبيها يكون قويا عنيف التصوير لحزنه وسوء حاله ، ولكن انظر أى تشبيه يستعمل :

١٠ـ فالعَيْنُ بعدَهمو كأنَّ حِداقَها سُمِلت بِشَوْكٍ فهى عُورٌ تَدْمَع[١]

هذا أقصى ما يسمح به لنفسه من التشبيه العنيف . لا يلجأ هذا الشاعر الصادق المقتصد الى زلزلة الأرض واضطراب الكون ، بل يأخذ تشبيها بسيطا من طبيعة حياتهم البدوية ، فلابد ان هذه التجربة كانت تحدث لكثيرين منهم لكثرة النبات الشائك فى صحرائهم المجدبة . هكذا عينه اذ تغشّاها الحزن وجالت فيها سحابة الدمع ، كأن شوكة قد أصابت سوادها فصفّته . لاحظ العينات الأربع فى البيت ، خصوصا فى « عور » ، وعليك أن تقرأ هذه الكلمة مركزا فيها أكبر عنف البيت ، وذلك بتقوية وضوح العين واطالة مدة الواو وارعادها وتأكيد تكرار الراء .

ويمضى فى تصوير حاله اذ تتابعت عليه الأرزاء ، فيلتمس مرة أخرى تشبيها من صميم بيئتهم :

١١ـ حتى كأنّى للحوادث مَرْوَةٌ بصَفَا المُشَرَّقِ كلَّ يوم تُقْرَع[٢]

---

(١) حداق = جمع حدقة ، وهى سواد العين . سملت = فقئت .

(٢) المروة = واحد المرو ، وهى حجارة بيضاء تقدح منها النار . الصفا = جمع صفاة ، الحجر الصلد الضخم لا ينبت . المشرق = المصلى ، أو هو مسجد الخيف خلف أبى قبيس ، أو مسجد العيدين فى منى ، وروى = المشقر ، وهو سوق الطائف ، وانما خصه لكثرة مرور الناس به . وقيل المشرق جبل لهذيل . كل يوم = كل حين .

مرة أخرى نعجب بصدق الشاعر واقتصاده اذ أراد أن يصور كثرة توالى النكبات عليه فاختار تشبيها واقعيا من حقيقة تجارب حياتهم ، لا من انفجار كونى مزعوم . وقد رأيت من الشروح التى أعطيناها فى الهامش اختلاف الشراح فى تحديد « المشرق » هذا ، لكنه على أى حال اسم علم لمكان معين محدد عرفه سامعو الشاعر فكان فى ذكره تجسيم جغرافى زاد من قوة الصورة وتأثيرها فيهم . وهو كائنا ما كان موضع يكثر مرور الناس به أو ورودهم عليه ، من مسجد أو سوق ، وكلما داسوه بأقدامهم أو خبطوه بأيديهم تولد من حجارته البيض شرر ، وهذا الشرر هو الحرقة التى تقدح بقلب أبى ذؤيب كلما قرعه خطب من الخطوب التى توالت عليه .

وبهذا البيت يبلغ أبو ذؤيب كفايته من تصوير سوء حاله والرثاء لنفسه . ونحن وان كنا عادة نستقل الرثاء للنفس وننفر منه ، فما نظن أبا ذؤيب فى مصابه الفظيع المخمس الا فائزا بأكبر مقدار من تسامحنا وتعاطفنا . وهو على أى حال لا يطيل فى هذا الرثاء للنفس ، ولا يزيد على ما قال الآن بيتا واحدا ، بل يلجأ الآن الى محاولة أخرى هى محاولة تعزية نفسه واستعادة ضبطها ورباطة جأشها ، وهذا ما يفعله فى بيتيه القادمين :

١٢ـ وتَجَلُّدى للشامتين أُريهمو أنّى لريب الدهر لا أتضعْضع

هذا بيت شديد التأثير فينا بمعناه الظاهر ومعناه الباطن معا . لاحظ أولا ان كلا المعنيين يقوم على واقعية رائعة ، فهذا الشاعر المنكوب لا يدعى كما يدعى غيره من الكذابين المهوشين ان الناس كلهم جميعا قد حزنوا لموت الميت ، وانهم قد شغلوا جميعا بهذا النبأ العظيم حتى

ألهاهم عن مشاغلهم الخاصة وعن أسفارهم ، دعك من أن يدعى ان الكرة الأرضية قد مادت والكون قد انقلب رأسا على عقب . بل هو يسلم بالحقيقة المؤسفة ، ان له خصوما ومنافسين سيفرحون لمصابه ويشمتون فيه . وأينا يخلو من خصوم ومنافسين يسرون بما يبتلى به من نكبات ؟ أما المعنى الظاهر للبيت فهو ان أبا ذؤيب يريد أن يرى هؤلاء الخصوم انه لم يتضعضع لما رزأه به الدهر فلا يشمتوا فيه . وأما حقيقته فهى انه يوجه هذا البيت الى نفسه هو لا الى شامتيه ، فى محاولته أن يحمل نفسه على التماسك . هو يعتقد انه قد عبر عن حزنه ونفس عن انفعاله بما فيه الكفاية ، وان المضى أكثر من هذا أمر لا يليق برجولته . لكنه لا تزال به بقية من انفعال تتطلب التنفيس ، فهو يقاومها ويقمعها ويفكر فى الحجج التى يقنع بها نفسه ويحملها على استعادة الهدوء والرزانة . فيقول لنفسه : عيب يا أبا ذؤيب ! تذكر ان لك خصوما ومنافسين سيسرهم أكبر سرور أن يروك قد ضعفت وتهالكت . فلماذا لا تتجلد أمامهم حتى تكيدهم وتغمهم وتحرمهم فرصة الفرح بمصابك والشماتة من انهيارك ؟ وهو فى حقيقة الأمر لا يقصد كيدهم وتخييب فرصتهم فى المحل الأول ، بل يريد أن يرغم نفسه على امتلاك انفعالها بصرف النظر عما يقوله خصومه أو يفعلونه . وهكذا نحتج على أنفسنا بمختلف الاحتجاجات العملية حين نريد أن نقنعها بسلوك لا تريده هى ولكننا نعتقد انه السلوك الصائب اللائق .

وبهذا البيت تبدأ حركة هبوط سريع أو حل للأزمة تمهد للانتهاء من هذا القسم من القصيدة والانتقال الى الأقسام الثلاثة التالية . وتستمر هذه الحركة الهابطة فى البيت القادم ، الذى افتتن به القدماء افتتانا شديدا ، وأكثروا من الاستشهاد به ، وعده بعضهم أبرع بيت قالته

العرب ، على طريقتهم فى انتخاب بيت مفرد يغدقون عليه أكبر اعجابهم :

١٣ـ والنفسُ راغبـةٌ إذا رغّبْتَها وإذا تُرَدُّ إلى قليـلٍ تَقْنَع

ونحن وان لم نوافق القدماء على محاولاتهم المكررة أن يخصوا بيتا معينا بأنه أبرع بيت أو أحكم بيت أو أشجع بيت أو أغزل بيت ، وهلم جرا ، لا نملك الا أن نشاركهم اعجابهم القوى بهذا البيت . فهو عظيم الصدق ، وصدقه أعمق بكثير مما قد يبدو من بساطة تعبيره ، وهو ليس مجرد « حكمة » من الحكم الرخيصة الرائجة التى كثر طروقها وابتذالها ، بل هو حقيقة نفسية عميقة عن نفسنا البشرية التى لا يقف طمعها عند حد ، ولكنها اذا أرغمت على القنوع استكشفت ان معظم ما تتوق اليه تستطيع أن تستغنى عنه . تأمل أيها القارىء الحديث فيما يحيط بك فى بيتك من الأثاث والرياش والأجهزة ، تعتقد انك لا تستطيع أن تحيا بدونها ، ولا تتصور امكان الاستغناء عنها . فكر فيما يصيبك من الجزع والسخط وضيق الصدر واللعنات حين تتعطل ثلاجتك الكهربائية ، أو تفرغ أنبوبة « البوتاجاز » ، أو تفسد « الحلة البخارية » ، أو فكر فى أشياء أخرى تظنها أكبر من هذه لزوما وضرورة ، من ماء ينقطع عن بيتك بضع ساعات ، أو متنوع اللحوم والخضر والفاكهة . ثم فكر فى استعدادك للسفر الى مصيفك السنوى ، وحيرتك كيف تضع فى حقائبك كل الأشياء التى تعتقد انها ضرورية للمصيف ، من بدل وقمصان وغيارات وأحذية وأدوات وأمتعة وصابون حلاقة وكولونيا .. هل تستطيع أن تتصور ان بامكان الانسان أن يعيش بجلباب واحد على جلده ، ونعلين فى قدميه ، وكسرة من الخبز الجاف أو حفنة من الذرة أو الأرز فى يديه ؟ لكن هل تظن أن حاجياتك هذه ،

مهما كثرت وتنوعت ، تقارب ما يستعمله الأمريكى المعاصر ويعتقد أنه لا يستطيع أن يحيا يوما واحدا بدونه ؟ هكذا النفس البشرية ، لا منتهى لما تعتقد انه ضرورى ، فليس لطمعها حد ..

ثم فكر فى معظم الآمال والرغبات والمشاغل والأحزان والمضايقات التى تستنفد أغلب جهدك وتفكيرك وأعصابك ، من علاوات ودرجات وترقيات وخصومات ومنافسات ، هل تستطيع أن تتصور انك بامكانك أن تستغنى عن معظمها وأن تعلو على معظمها ، وان هذا لن يقلل من سعادتك بل ربما يزيد منها ؟ ثم اقرأ بعض القصص الكلاسيكية الجيدة فى الآداب العالمية ، التى تصور الحد الأدنى الذى يستطيع الانسان فعلا أن يكتفى به اذا اضطر اليه ، فى حرب أو حصار أو مجاعة أو فقر شديد ينزل به أو سفر يضل فيه ، فاذا انتهت من قراءة هذه القصص وأدركت مدى الاحتمال الذى تستطيع النفس البشرية أن تتحمله حتى فى ضرورات الطعام والشراب والملبس والمسكن والطقس والخطر المحدق ، وهو مدى لا تستطيع أن تتصور امكانه فى أحوالك العادية ، فعد الى بيت أبى ذؤيب لتزداد ادراكا لحقيقته العميقة الخالدة .

لكن لاحظ ان أبا ذؤيب لم يوفق الى هذه الحقيقة النفسية العميقة الخالدة لأنه كان يتصيد الحكم والأمثال ليتفاخر ببراعته فى سردها وحشدها وتعدادها كما يفعل نظامونا الرخيصون ومتنطعونا الأخلاقيون ، بل لأنه استقطرها من حالته الشخصية الخاصة وتجربته الفردية المعينة الشديدة الخصوصية ، ووجهها الى نفسه هو يحاول تعزيتها وتصبيرها فى محنتها المحددة ، لا الى القراء أو السامعين يحاول أن يبهرهم بشطارته فى نظم الحكم ورص الأمثال ، كما أغرم

شاعرنا الحديث أحمد شوقى فى حكمه الخسيسة ، وكما جار عشرات ممن قصروا حتى عن اجادة سبكه .

وبهذا البيت ينتهى أبو ذؤيب من القسم الأول من قصيدته ، وحق له أن ينتهى ، فلقد كفى نفسه وكفانا بما لا مزيد عليه من التنفيس لحزنه ، والتصوير لحاله . لكن نسخة فيينا من المفضليات تزيد عليه بيتين :

١٤ـ ولئن بهم فَجَعَ الزمانُ وريبه ... إنى بأهل مودّتى لمفجَّع

١٥ـ كم من جميع الشمل ملتئم القُوى ... كانوا بعيشٍ قبلنا فتصدّعوا

وأغلب ظننا ان هذين البيتين هما من نظم أبى ذؤيب حقا ، لكنه حين أعاد النظر فى قصيدته عاد فحذفهما ، اذ اتضح له ان نظمهما لا يرقى الى المستوى الذى كان عليه ، وانهما لا يضيفان جديدا ذا بال على أى حال ، فما فيهما من معان بعضها قد تضمنه ما سبق من أبياته ، وبعضها سيصوره فى باقى القصيدة تصويرا قوى التجسيم والتفصيل . أما الأبيات الثلاثة الأخرى التى يرويها ديوان الهذليين وترويها جمهرة أشعار العرب بين البيتين الحادى عشر والثانى عشر ، وهى :

لابد من تَلَفٍ مقيم فانتظر ... أبأرض قومك أم بأخرى المصرع

ولقد أرى أن البكاءَ سَفاهة ... ولسوف يُولَع بالبكا من يُفْجَع

وليأتينَّ عليك يومٌ مرّةً ... يُبْكَى عليك مقنَّعا لا تَسْمع

فنراها واضحة الخروج على الحالة الفكرية والشعورية التى كان فيها أبو ذؤيب فى قصيدته هذه ، لذلك نرجح رواية المفضليات التى لا تضعها فى هذه القصيدة ، وتضع أولها وثالثها فى قصيدة أخرى لشاعر آخر ،

هو متمم بن نويرة فى قصيدته رقم ٩ من المفضليات « صرمت زنيبة حبل من لا يقطع » ، وهما أقرب الى أسلوب متمم كما يتجلى فى القصيدة المذكورة . وأما ثانى هذه الأبيات فلا شك عندنا ان قائله ، كائنا من كان ، ليس أبا ذؤيب ، لانحطاطه الشديد عن مستوى نظم أبى ذؤيب حتى حين يكون هذا النظم ضعيفا . فلننتقل فى فصلنا القادم الى الأقسام الباقية من قصيدته ، لنرى روائع أخرى من فن هذا الشاعر المجيد .

الفصل الخامس عشر

دقائق التصوير الحركى

محاولة العزاء : مصارع الحيوان والانسان

نظم أبو ذؤيب الهذلى عينيته العظيمة لما مات أولاده الخمسة فى عام واحد . وهى قصيدة طويلة من خمسة وستين بيتا . لكن عدد أبياتها التى تدور على مصابه هـذا لا يتجاوز خمسة عشر . أما سائر هـذه القصيدة — خمسون بيتا كاملة — فلا تدور على هـذا الموضوع ، بل تتناول ثلاثة موضوعات أخرى ، فتصور مصرع الحمار الوحشى ، ومصرع الثور الوحشى ، ومصرع فارسين من البشر تقاتلا فقتل كل منهما الآخر . وهذه ظاهرة عجيبة تحتاج الى تفهم .

اذا عدنا الى الأبيات الخمسة عشر نفسها ، التى درسناها فى الفصل الماضى ، وجدنا ان الأبيات الأحد عشر الأولى منها هى التى تدور على نكبته بموت أبنائه ، وتصور حزنه ولوعته وسوء حاله ، أما الأبيات الأربعة الأخيرة منها فتحاول شيئا آخر ، تحاول التجلد والتصبر ، فيذكر أبو ذؤيب فيها نفسه بأن له شامتين سيفرحون ان رأوه يجزع ويتضعضع ؛ وبأن النفس البشرية لا حد لطمعها اذا أرخى لها عنان الطمع ، ولكنها تقنع بالقليل اذا حملها صاحبها على القناعة ؛ وبأن هذه لم تكن مصيبته الأولى فى حياته على أى حال ، فكثيرا ما فجع فى أهل مودته من قبل . وأخيرا يذكر نفسه بأنه ليس الوحيد الذى نكبه الدهر

وفرقه عن أحبابه ، فكم من أحباب كان شملهم مجتمعا وحبلهم ملتئما ثم مزق الدهر شملهم وبتر حبل مودتهم .

والظاهر ان هذه الأبيات الأربعة لم تنجح فى تهدئة ثائرته ، ولم تكف لجلب العزاء اليه ، فهو لا يزال قوى اللوعة على أبنائه ، فماذا يفعل ؟ هل يعود الى الحزن والثورة مرة أخرى ؟ هو يأبى هذا لنفسه ، ويعتقد انه قد عبر عن ولهه بأقصى ما تسمح به له رجولته . هل يستمر اذن فى نظم أبيات الحكمة يعزى بها نفسه ، فيتحدث حديثا عاما عن تقلب الزمان وخيانة القدر وبطش الدهر وحتم الموت وتصدع المودات ؟

هنا تتجلى لنا روعته الشعرية وصدقه الفنى على أتمهما . فهو يرفض هــذه الطريقة التى أولع بها كثيرون من الشــعراء والنظامين المقلدين فيما بعد ، الذين اتخذوا الرثاء مجالا سانحا لاقتناص الحكم ورصها رصا مسرفا مملا ، فجاء أكثرها سوقيا مبتذلا رخيصا ، يعتمد على الألاعيب الذهنية واللفظية المحض ولا يصدر من القلب صدورا حارا ولا ينبع من التجـربة الشخصية المعينة وانما يسترسل فى الأقوال المعممة الباهتة المسيخة . وأبو ذؤيب ببصيرته الفنية الصادقة يدرك انه أن تمادى فى هذه الطريقة السهلة فلن يستطيع أن يحتفظ باجادته الفنية . بل هو فيما رجحنا قد عاد فحذف البيتين الأخيرين من تلك الأبيات الأربعة ، وآثر أن يلجأ الى وسيلة أخرى غاية فى الطرافة والتأثير الفنى . فهو يترك مأساته هو ويتعزى بالنظر فى ثلاث مآس أخر ، يأخذ اثنتين منها من عالم الحيوان ، ويأخذ ثالثتها من عالم الانسان . فلننظر الآن فى المأساة الأولى ، قصة حمار الوحش ومصرعه .

قصة حمار الوحش من أهم الموضوعات الفنية التى تناولها الشعر

القديم ، من ناحية الكم وناحية الكيف معا . فقد أغـرم بها الشعراء وأكثروا من ايرادها ، وقد رأينا مثلا عليها فى همزية زهير التى درسناها فى الفصل الحادى عشر . لكن زهيرا لم يطل فيها كما يفعل شـعراء آخرون ، وكما سيفعل أبو ذؤيب ، والشعراء الذين أطالوا فيها قد اتخذوها مجالا رائعا يكشفون فيه عن علمهم الواسع بأحوال الصحراء ، وملاحظتهم الطويلة لظواهرها وأحداثها ، وخبرتهم الدقيقة بما تعج به من حياة الحيوان والنبات ، وقدرتهم الفنية الكبيرة على الوصف الحى المحيى لما يسجلون من صور وما يؤدون من عواطف .

لكن أغلب الشعراء يقصون هذه القصة فى مناسبة واحدة ، هى أن يشبهوا ناقتهم فى سرعة جريها بحمار الوحش فى عدوه السريع ، ثم يتناسون هذا التشبيه ويستطردون فى قصة الحمار الوحشى . أما أبو ذؤيب فيورد قصته هذه فى مجال الرثاء ، اذ يضربها لنفسه مثلا على حتم الموت وتصدع الجمع وتمزق شمل الأصحاب والخلان . وهو يستخدم قصة الحمار الوحشى هذا الاستخدام فى عينيته هذه ، وفى أبيات ثمانية من قصيدة أخرى له (١) . وهناك ثلاثة شعراء آخرون يستخدمون القصة أيضا فى مجال الاعتبار والتعزى عن حتم الموت وبطش الدهر ، ولكنهم جميعا من قبيلة هذيل (٢) .

---

(١) ديوان الهذليين ، القسم الأول ، ص ١٢٤ ــ ١٢٦ ، الأبيات ١ ــ ٨ ، طبعة الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ .

(٢) نفس المصدر ، القسم الثانى ، شعر صخر الغى ، ص ٦٣ ــ ٦٦ ، الأبيات ٩ ــ ١٩ . ثم شعر ابى خراش ، ص ١١٧ ــ ١٢١ ، الأبيات ٧ ــ ١٨ . ثم شعر أسامة بن الحارث ، ص ٢٠٢ ــ ٢٠٧ ، الأبيات ٨ ــ ٢٨ .

وهذه ظاهرة تستوقف الانتباه ، لماذا اختص هؤلاء الشعراء الهذليون بايراد القصة فى هذا الغرض ، فى حين ان سائر الشعراء يوردونها فى مجال التصوير لسرعة الناقة . أكان ذلك لكثرة مصائبهم فى قبيلتهم هذيل ، أم كان مجرد تقليد شعرى نشأ فى هذيل ، فان كان هذا فلم لم ينتشر بين غيرهم من الشعراء ؟ أسئلة لا نستطيع لها جوابا مقنعا ، والظواهر الأدبية لا نستطيع دائما أن نقدم لها تعليلا ، فلنكتف بأن نضيف ان أولئك الشعراء الهذليين يستخدمون لنفس الغرض قصة الثور الوحشى أيضا ، والوعول والنعام ، والصقر الذى يصيد الأرنب ، ويضربون هذه الأمثال قبل قصة الحمار الوحشى أو بعدها . ولنقصر اهتمامنا الآن على قصة الحمار الوحشى ، لكن قبل أن نروى أبيات ذؤيب ننتهز هذه الفرصة لنعطى خلاصة المعانى والصور التى يسوقها الشعراء القدامى حين يقصون هذه القصة ، نظرا لما قلنا من أهميتها الكبيرة كما وكيفا فى شعرهم ، وحتى نكون أقدر على تعرف نزعة أبى ذؤيب الخاصة فى سردها ، وماذا يقول وماذا يدع ، وفى أى فصول القصة يطيل وفى أيها يوجز .

والقصة حين ترد بتمامها تتكون من سبعة فصول ، لكن قل ان ترد جميعها فى قصيدة واحدة ، والأفكار والصور التى سنذكرها بعد قد جمعناها مما يقول مختلف الشعراء . وهذه هى الفصول السبعة [1] .

---

(١) ملخصة من رسالة نال بها المؤلف درجة الدكتوراه فى الأدب العربى من جامعة لندن سنة ١٩٤٢ ، موضوعها « الحيوان فى الشعر العربى القديم ما عدا الابل والخيل » . كذلك لخصنا من هذه الرسالة سردنا القادم لقصة الثور الوحشى أو البقرة الوحشية . والشعر القديم المعنى فى عنوان الرسالة هو الشعر الجاهلى وشعر صدر الاسلام وشعر العصر الأموى ، فهذه هى العصور التى نستطيع أن نطمئن فيها الى أن ما يقوله الشعراء هو من نتاج العبقرية العربية الخالصة ، ما عدا حالات قليلة جدا .

١ — الزمان : موسم الربيع . الأمطار قد توالى نزولها فاخضرت الأودية بالنبات الغزير . المكان : أحد هذه الأودية الخصيبة الممرعة . حمار الوحش يرتع ويمرح ، متمتعا بهذا المرعى الغنى ، يأكل ما شاء من عشب وبقل . هو سعيد حر لا يقيد مرحه قيود ، يجرى من واد الى واد ، ومن مسرح مخصب الى مسرح لا يقل عنه اخصابا . وهو يجد شرابا كافيا فى عصارة النبـات الطرى الذى يأكله ، فلا يحتاج الى أن يرد عينا من العيون ، وهذا يجعله أكثر حرية وانطلاقا فى الوديان . وهو يتدفق بالحيوية والنشاط ، لا ينى عدوا وقفزا ، فالغذاء الطيب قد ألهب قوته الذكرية ونشط جسمه ونفسه معا . هو قوى البدن مفتول العضل ، وجهد الجرى والوثب ، مضافا اليه عدم احتياجه الى شرب الماء ، قد أنقذه من السمنة وأضمر جسمه وصانه من البلادة والكسل فى مرتعه الغنى . وهو يلتمس المجالات المختلفة للتنفيس عن فرط نشاطه وحيويته ، بأن يصيح بأعلى صوته صياحا تردده جنبات الصحراء ، وبأن يقبل على اناثه اللاتى جمعهن وسيطر عليهن ، فله فى أغلب الأحوال أكثر من أنثى واحدة ، لأنه بطبيعته حيوان متعدد الاناث (لا كالنعام مثلا) . فهن ثلاث أو أربع ، وقد يصلن الى الثمانى عدا . وهـو يفرض عليهن سطوته القاهرة ، بعزم بل بقسوة ، فهو يقتادهن حيثما شاء بين الأودية والمسارح ، ويدفعن أمامه بخشونة غير عابىء باحتجاجهن . وهو يحتفظ بهن جميعا لنفسه ، ولا يسمح لذكر آخر أن يقربهن ، لذلك ترى جسمه مكسوا بالجزوح والندوب التى سببها صراعه مع الذكور الآخرين . بل هو يغار عليهن من أولاده منهن ، فيطرد هؤلاء الأولاد عن أمهاتهن المحبات بقسوة بالغة الى أن يختفوا . لكن اناثه لا يستسلمن لهـذه السيطرة الذكرية الدكتاتورية بدون صراع ، فهن يجالدنه ويعضضنه ويرفسنه

ويحاولن الهرب منه ، مبتغيات الخلاص من سلطانه والحرية لأنفسهن ، لكنهن ينتهين دائما بالاخفاق ، ويعدن الى الاستسلام ، فهو أقوى من أن يستطعن له غلبا ، وهو أقسى منهن عضا ورفسا ، وأسرع منهن عدوا اذا لجأن الى الهرب . لكن العلاقة ليست هكذا دائمة الخصومة ، بل يتخللها كثير من التراضى والملاعبة والمزاح ، فينعمن بالحياة الرغدة والطعام الوفير فى حماية ذكرهن المقتدر . وهكذا يستمر الحمار مع أتنه طول موسم الربيع ، فى تمام السعادة والنعيم والمرح .

٢ — لكن مثل هذه السعادة لا يمكن أن تدوم . فالطقس يبدأ فى التغير ، اذ يشرف الربيع على الانتهاء ، ويليه الصيف بحره . الحر يزداد شدة وقسوة حتى يبلغ درجة لا احتمال لها . الأرض تلتهب بالحرارة ، والتلال تتوقد ، والماء يجف فى الغدران والعيون ، والنبات يذوى وتجف عصارته فيضمحل. كانت هذه الحيوانات حتى الآن مستغنية عن الماء بما تجد من رطب النبات ، أما الآن فالعطش يشتد بها ، وحلوقها تحترق من الريح اللواحة والحجارة الموقدة من حولها ، حتى تكاد يغمى عليها من شدة الظمأ . وأخيرا ، بعد تفكير طويل ، يحزم الحمار أمره ، فيستقر عزمه على أن يترك هذا المكان الذى ألفه وقضى فيه كل ذلك الوقت السعيد ، وعلى أن يفتش عن مكان آخر قد استبقى قدرا من الماء . لكنه ينتظر مجىء الليل ، فهو لا يستطيع أن يبدأ جريه فى حر النهار . فيقف على الرابية حارسا لأتنه ، منتظرا اللحظة المناسبة .

٣ — تأتى هذه اللحظة ، فيقدم الحمار على تنفيذ عزمه ، ويصيح فجأة باناثه ، ويبدأ فى دفعهن أمامه ، ولا يدع لهن مجالا لمخالفة أمره . ويظل وراءهن حتى لا يسمح لهن بفرصة الرجوع ، ويستمر فى طردهن

أمامه ، يصدمهن بألواح كتفيه ، ويعضهن بأسنانه ، غير مبال بالرفسات القوية التى تصل الى جبهته من حوافرهن . ذلك انهن لغبائهن لا يفهمن سبب هذه الرحلة ، ولو تركن وأمرهن لظللن فى ذلك المكان الجاف حتى يمتن عطشا ، لكنه وهو رئيسهن المسؤول عن سلامتهن يمضى فى أداء واجبه . يظل الحمار وأتنه فى هذا العدو السريع المجهد والغبار يتصاعد عاليا من حوافرها ، وهو يركض بهن فوق الصخر والرمل والجبل والسهل ، ويجتاز الدروب ويرتاد مختلف الأماكن مفتشا عن ماء لم يجفه بعد ، وباذلا كل جهده ومهارته فى الاحتفاظ بهن ، الى أن ينجح أخيرا فى سعيه ويعثر على ماء جديد .

٤ — جاء الفرج بعد الشدة ، فعثرت الحيوان على هذا الماء الجديد ، وهو ماء كثير بارد سائغ طعمه ، يحيط به النبت الثقيل العالى . تدخل الحيوان الظمأى هذا المورد بلهفة وتشوق ، وتبدأ فى النهل من مائه العذب ، فتمد أعناقها وأفواهها فى شراهة ، وتأخذ فى العب من صفحته الصافية ، وتغيب بأرجلها فيه ، وتبل به جلودها المحترقة .

وهنا تنتهى القصة لدى كثير من الشعراء ، اذا كانوا فى حالة نفسية سعيدة ، كما رأينا فى تناول زهير لها ، فيعود الحمار وأتنه الى فترة جديدة من السعادة والمرح . وقد يستمر الشاعر فيروى الفصل القادم الذى يرمى فيه الصياد الحيوان بسهامه ، لكنه ينهيه نهاية سعيدة ، فيجعلها تفر منه سالمة . أما اذا كان الشاعر فى حالة نفسية تعسة فانه يجعلها أو يجعل بعضها تلقى مصرعها ، وذلك فى الفصول القادمة .

٥ — بينما الحمر تنعم بالماء اللذيذ ، اختبأت الكارثة بالقرب منها ، وهذه المياه العذبة الصافية انما جرتها الى حتفها . فهناك ، قريبا من عين

التى يدفعها عطشها الى ورود العين . وهنا يدخل بعض الشعراء فى الماء ، يختفى الصياد وراء صخرة عالية أو ربوة ، مترقبا ورود الحيوان أوصاف طويلة للصياد وفقره وحاجته ، وزوجته البائسة التى تعيش معه ، وأولاده المضرورين ، وسهامه وقسيه التى يعدها للصيد ، وكيف يقضى ليلته فى حذر شديد وحرص وصمت تام ، منتظرا ورود الحيوان ، ففى صيد الحيوان اعتماده الوحيد لاطعام نفسه وأسرته البائسة .

٦ — ما أعظم فرحة الصياد اذ يرى هذه الحمر تندفع الى الماء . لكنه لا يتعجل ، بل ينتظر حتى يتم انصرافها الى شرب الماء العذب ، وحينئذ يرفع قوسه القوية الجيدة الصنع ، ويخرج من كنانته سهامه التى أحسن انتخابها وبريها واراشتها (أى لصقها بالريش الذى يساعدها على الطيران المستقيم) ، فيرمى . فيصيب بعضها فتسقط الحيوان التعسة الحظ على الأرض ، ويفر بعضها . لكنه كثيرا ما يخطىء فيصيب السهم صخرة ينكسر عليها وتنجو جميع الحمر ، ويعض الصياد المسكين على أصابعه ندما .

٧ — الحيوان الهاربة تسرع فى النجاة ، يدفعها الرعب العظيم ويكاد يمزق جلودها ، فى عدو مجنون لا استرخاء فيه حتى تبتعد وتصير آمنة مرة أخرى ، فتتنفس الصعداء سرورا بنجاتها ، ويعلن الحمار فرحه بالقفز العالى ، ويصعد رابية يشم فوقها ريح الحرية مرة أخرى ، وتتجاوب الصخور بصياحه الفخور .

وغنى عن الذكر ان الشعراء لا يسردون الأحداث المذكورة هذا السرد العارى ، بل يحققون هدفهم الفنى تحقيقا فنيا صحيحا ، تارة بتنظيم ايقاعهم ونغمهم ، وتارة بالتشبيهات والاستعارات التى يصوغونها ، وتارة بالجمع بين هاتين الوسيلتين الفنيتين . وهم يختلفون

بالطبع فى نصيبهم من الاجادة ، لكن الشىء المعجب هو أن كثيرين منهم لا يملوننا من هذه القصة المكررة ، بل يعطوننا شيئا طريفا يمتعنا ، أو تفصيلا جديدا يروعنا ، أو التفاتة ذكية حسية أو نفسية ، أو اصالة فى التعبير والتنغيم . أما وليس فى وسعنا فى مجالنـا الحاضر أن نحيط بجوانب فنهم ، فلنكتف بالتأمل فى فن أبى ذؤيب ، وليضف القارىء اليه ما تقدم فى الفصل الحادى عشر من فن زهير ، وما تقدم أيضا فى الفصل الثالث عشر من قص زهير لقصة الصيد ليدرك كيف قص زهير قصة حمار الوحش فيها من زاوية أخرى ، وهى زاوية البشر المصطادين لا زاوية الحيوان الذى صيد ، وكيف جعل مصرع هذا الحيوان على يد الصيادين الأغنياء الذين يخرجون للصيد على خيولهم الجياد لمجرد اللهو ، لا على يد الصياد الفقير الذى يكمن للوحش عند مورد الماء ويرتزق من صيده . وهذه النماذج الثلاثة ربما تكفى لاعطاء القارىء فكرة عن مدى الغنى والتعدد الذى يبلغه الشعراء القدامى فى تناولهم لقصتهم المحببة .

١٦ـ والدهرُ لا يَبقى على حَدَثانه　　　جَوْنُ السَّراة له جَدائدُ أربع

بالشطر الأول يحدد أبو ذؤيب الغرض الذى من أجله يسوق قصة الحمار الوحشى ، ويربطها بما تقـدمها من أبيات فى محاولة التجلد والصبر . حدثان الدهر احداثه وغيره . والجون الأسود الى حمرة . والسراة أعلى الظهر ، وسراة كل شىء أعلاه . نجد فى هذا الوصف « جون السراة » مثلا آخر على ايجاز الشعر الجاهلى ؛ فالشاعر لا يذكر اسم الحيوان الذى يصفه ، معتمدا على ذكاء سامعيه الذين سيحزرون أى حيوان هو من وصفه له . والحمار الوحشى فى شبه الجزيرة العربية أسود اللون . لكن القارىء الذى تابع فصولنا الماضية سيدرك أن وصفه

للحمار بذلك اللون الأسود الضارب الى شيء من الحمرة لا يقصد به مجرد تسجيل الحقيقة المادية ، بل يومىء الى التماع جسمه المليء بالصحة والقوة وتألقه فى أشعة الشمس . ثم جعل له أتنا أربعا . والجدائد جمع جدود (بفتح الجيم) ، وهى الأتان التى خف لبنها ، وأصل الجدّ القطع . ولكن لم يصفها بهذا الوصف ، وما أهميته فى هذا الفصل الأول ؟ سؤال لا يسأله الشراح القدامى ، لكن تدبرا يسيرا يهدينا الى أنها قد خفت ألبانها أو انقطعت لأنها بدأت تنتهى من عملية الارضاع لصغارها . ومغزى هذا أن صغارها بدأت تستقل عنها وترعى النبات ، وهذا يجعلها أكبر حرية وعودة الى النشاط والجرى والقفز مع ذكرها ، بعد أن أهملته فترة انصرفت فيها الى صغارها . وكما نعرف من شعراء آخرين سيقوم الحمار بعد قليل بطرد هؤلاء الصغار عن أمهاتهم ليستأثر بهن مرة أخرى.

١٧ــ صَخِبُ الشَّوارب لا يزال كأنه   عَبْـدٌ لآلِ أبى رَبيعةَ مُسْبَع

تعبيره « صخب الشوارب » هو تعبير بالغ الروعة ، يدلنا على ايجاز الشعر القديم وشحن ألفاظه من ناحية ، وعلى مقدرة الشعراء على ضم ألفاظ اللغة ضما جديدا ينتج تركيبات جديدة يقدمونها الى المحصول اللغوى والأدبى فتنمو بها اللغة وتغنى ، وهذا عمل الشعراء الأصلاء فى كل لغة حية . والشوارب هى عروق فى الحلق ؛ أو مجارى الماء فى العنق ، أو مخارج الصوت فى الحلق . فقوله ان الحمار صخب الشوارب يعنى انه كثير الصياح قوى الجلبة التى يصدرها من حلقه منفسا بها عن الحيوية العظيمة التى تدب فى عروقه فى ذلك الموسم النضر الخصيب حتى تتوتر عروق عنقه من شدة صياحه . وواضح ان الشاعر فى تعبيره هذا قوى التعاطف مع الحمار وان تعاطفه ممزوج بقدر من التفكه عليه .

فهو يجد فى تأمله مسلاة عن حزنه الشخصي . ثم يزداد هذا وضوحا حين يلتمس لتصوير نشاطه وصياحه تشبيها غاية فى الابداع والظرف يحملنا على الضحك المرح . فيقول انك يخيل اليك حين تستمع الى صياحه العالى بصوته الذى لا يفهم انه عبد لآل أبى ربيعة . وأبو ربيعة الذى يعنيه الشاعر هو بلا شك أبو ربيعة بن المغيرة ، جد عمر الشاعر الأموى المشهور . أما الشراح الذين جعلوا أبا ربيعة رجلا من ذهل بن شيبان أو من كنانة فقد أخطأوا كل الخطأ . ولكى تفهم هذا التشبيه يجب أن تتذكر ان بنى مخزوم كانوا من كبار أثرياء قريش وأهل العز فيهم منذ الجاهلية ، وان بيت أبى ربيعة بن المغيرة كان من أغنى بيوتات بنى مخزوم : كانت لهم ضياع واسعة وتجارة ناجحة ، وكان لهم عبيد كثيرون ، حتى ان الرسول عليه السلام فكر فى أن يؤلف منهم كتيبة فى فتح اليمن . وقد ظل فيهم هذا الغنى بعد الاسلام ، حتى لقد كان عبد الله ابن أبى ربيعة — أبو عمر الشاعر — يسمى العدل (بكسر العين) ، لأنه كان يكسو الكعبة من ماله سنة ، وتكسوها قريش كلها سنة ، فهو عدل لهم جميعا .

مثل هذا البيت السرى يكون عبيده فى نعمة ورغد من العيش وطعام كثير ، فيكونون أصحاء أقوياء الأجسام . والمسبع الذى قد أهمل مع السباع فصار كأنه سبع لخبثه . ونحن نعرف من كتب الرحالين المعاصرين ان رعى القطعان فى الصحراء الغربية لا يزال مهنة الخدم [1] ، وانهم

---

(١) من الخطأ أن نعتقد أن العرب اذ قامت حياتهم على الرعى كانوا هم الذين يقومون بمهنة الرعى نفسها ، فالحق أن هذه المهنة كانت موكولة الى العبيد والنساء والخدم وأصاغر الناس ، كما يصور الشعراء القدامى . فعنترة مثلا يصف فى معلقته العبد الحبشى « الأعجم الطمطم » الذى يرعى الابل ويشبه به الظليم فى سواده .

لا يزالون يهملون فى البرية ولا يكادون يعاشرون انسيا ، فتكاد معرفتهم باللغة الآدمية تنقطع ويكون صياحهم عاليا جافيا غليظا قريبا من جفاوة الحيوان وغلظته من كثرة معاشرتهم له . ويقال ان « مسبع » معناه الذى وقع السبع فى غنمه فهو يصيح ، أى يصيح ليطرد هذا السبع . لكننا لا نؤثر هذا الشرح ونفضل المعنى الأول ففيه الكفاية فى وصف صياح هذا العبد وزمجرته الصاخبة الأعجمية . فانظر الآن فى طرافة هذا التشبيه وامتاعه ، وهو لا شك يذكرك بتشبيه علقمة لصوت النعام بصوت تراطن الروم فى قصورهم ، ويذكرك بتشبيه زهير لحمار الوحش ببدوى قام على ربوة عالية وأخذ ينادى صاحبه أو يطلب النجدة . فان أردت أن تزداد تقديرا لتشبيه أبى ذؤيب فاستبدل ببنى المغيرة أسرة غنية باذخة الغنى فى أقطار وطننا العربى الحديث ، أو أسرة من الأسر الأرستقراطية التى كانت تحتكر الثروة فى مصر الى عهد قريب ، مثل بيت البدراوى عاشور ، ثم تخيل ما لخدمهم الكثيرين من نعمة وسمنة ، ومن بطر وأشر واستكبار واعتزاز بأسيادهم الذين ينتمون اليهم .

١٨- أَكَلَ الجَمِيمَ وطاوعَتْه سَمْحَجٌ مثلُ القَناة وأَزْعَلَته الأَمْرُعُ

ذلك الحمار الوحشى قد أكل الجميم . وهو النبت الكثير الذى تراكم بعضه فوق بعض كأنه جمة الشعر ، من الفعل جم بمعنى اجتمع . وهذا نبت الربيع الذى أنبتته الأمطار الغزيرة المتوالية حين سقطت على أرض طيبة . والسمحج الطويلة على وجه الأرض أو الطويلة الظهر ، يعنى الطول الأفقى لا الارتفاع الرأسى . مرة أخرى لم يسم الشاعر الحيوان فيقل طاوعته اتان سمحج ، بل اكتفى بالوصف دون اسم الموصوف . ثم يشبه جسمها الطويل بفرع الشجرة الذى يتخذ للرمح ، وهم يختارون للرمح

فرعا صلبا مستقيما تام الاستقامة . وهذا الحمار قد أزعلته الأمرع أى نشطته ، من الزعل وهو النشاط والمرح (ونحن الآن نستعمل هذه الكلمة فى لغتنا العامية فى الحزن والغضب فقط ، ولكنها فى الاستعمال القديم للانفعال الحاد عموما ، وان كان القدماء قد قالوا أيضا أزعله من المكان أى أزعجه) . وفى رواية « أسعلته » أى صيرته مثل السعلاة وهى المتمردة من الجن . أما الأمرع فمعناها الخصب ، يقال قوم ممرعون اذا كانوا مخصبين ، ومكان مريع (بفتح الميم) أى مخصب ، وهى جمع يستعمله أبو ذؤيب خاصة فكأن مفرده مرع أو مرع (بفتح الميم وسكون الراء أو فتحها) . وهذا دليل آخر على حرية الشعراء فى صياغة الألفاظ وجمع الجموع .

وبهذا البيت يصف أبو ذؤيب المسرح الطبيعى الذى أقبل هـذا الحيـوان مع أتنه على التنعم بنباته الوفير ، وما تتج له من النشاط والشرة . يؤدى هذا الوصف بتركيبات موجزة قوية الشحن ترينا ما كان للعربية من حيوية وتكثيف . والأوصاف تتوالى فى سيولة وخفة وانسجام يعاونها وزن الكامل . ولكن الشاعر قد ذكر للحمار أتنا أربعا قبل بيتين ، فلم يأتى الآن ويقول « طاوعته سمحج » ، ومن تكون هذه بينهن ؟ تفكير يسير يهدينا الى انه يخص منهن كبراهن وأقدمهن مع الحمار ، فهى أكثرهن ألفة له واخلاصا لعشرته ومطاوعة لأمره . هذه التفاتة لطيفة من الشاعر الى وجه من وجوه الشبه بين الأسرة الحيوانية والأسرة الانسانية ، وقد رأيت فى فصولنا السابقة أمثلة أخرى على الملاحظة الدقيقة التى لاحظ بها الشعراء القدامى حياة الحيوان وانسجامهم الكبير معها وتعاطفهم القوى الذى جعلهم يخترقون الحاجـز بين الانسان والحيوان ليروا كثيرا من التشابه فى العادات والطباع والشخصيات .

فالرجل مهما تتعدد زوجاته يكون له فى العادة واحــدة هى كبراهن وأقدمهن ، وتكون هى المقدمة عليهن فى المنزلة والاحتــرام والكرامة مهما يكن من شباب الأخريات وجمالهن . وسنزداد بهذه الحقيقة بصرا فى باقى القصة ، وسنرى كيف يؤدى اخلاص هذه الأتان الكبرى لسيدها الى مصرعها قبل مصرعه ، حين نأتى الى النهاية المفجعة التى تنتهى بها القصة .

١٩- بقَرارِ قِيعانٍ سَــقاها وابلٌ   واهٍ ، فأثْجَمَ بُرهةً لا يُقْلِعِ

استمع أولا الى هذا التنغيم العذب الناتج من القافين المترددتين « قرار قيعان » ومن الجناس الناقص « وابل واه » ، ومن التنوينات الثلاث المطربة . ثم لاحظ تردد القاف أيضا فى الفعل « سقاها » . ثم فى الفعل « يقلع » ، وكيف تتعاون القافات الأربع ، بالاضافة الى موسيقية ترديدها ، على تصوير ذلك الماء الكثير الفياض الذى امتلأت به الوديان ، وتذكر فى هذا الصدد ما قلناه عن ملاءمة القاف لتصوير الماء الكثير حين درسنا أبيات زهير القافية فى وصف السانية فى فصلنا الرابع . والقرار جمع قرارة وهى حيث يستقر الماء . والقيعان جمع قاع وهو القطعة من الأرض الصلبة الطيبة أو الطيبة الطينة ، وصلابتها تجعلها تحتفظ بقدر أكبر من الماء ، وطيب طينها يجعل ماءها أعذب مذاقا . والوابل المطر العظيم القطر . والمطر الواهى هو الذى ينصب انصبابا شديدا ، يقال وهى السحاب انبثق شديدا . وأصل الوهى الشق . ومن هذا تدرك ان صفة « واه » كان لها غير المعنى المقترن بها فى استعمالنا الحديث حين نقول عذر واه أو حجة واهية بمعنى ضعيفة ، كما يتبدى لك ارتباط المعنيين فى أصلهما اذا قلنا جلد واه أو قربة واهية أى منشقة ينبثق منها

الماء . ومن هذا التعبير انتقلنا الى معنانا الحديث فقلنا حجة واهية أى ضعيفة متمزقة غير مترابطة .

واختيار الشاعر لهذا المطر الشديد الانصباب ينسجم مع ما يريد تصويره فى هذا الفصل من النشاط القوى والعنف والحدة ، لذلك لم يختر مطرا لين النزول كما رأينا شعراء آخرين يفعلون فى مجال الرقة والهدوء والمرحمة . هذا المطر الشديد لم يكن أيضا مجرد دفعة عابرة ، بل أثجم أى ثبت واستمر زمانا لا ينقطع عن النزول . هذا اذا أخذنا فاعل « أثجم » على انه ضمير يعود على « وابل » ، فان أعدنا الضمير على حمار الوحش فالمعنى انه لما وجد الحمار هذا المكان الخصيب الذى فيه مطر كثير وفيه اذن نبات كثيف لا غرو انه أقام وثبت فيه زمانا لا يبغى عنه حولا . فيكون هذا تمهيدا لما سيصفه بعد قليل من انقطاع المطر وجفاف المكان ، مشيرا بذلك الى انه مهما يطل زمن السعادة فهو لابد الى انتهاء .

٢٠ــ فلبثن حيناً يَعْتلجن برَوْضه فيُجِدُّ حيناً فى العلاج ويَشْمَع

لبثت الحمر فى هذا المكان زمانا ، وهن يعتلجن فى روضه أى يعالج بعضهن بعضا فيعضه ويرمحه ويعارضه ، وكل ذلك من فرط الصحة والنشاط . أما الحمار نفسه فى معالجته لاناثه فانه يكون أحيانا جادا فى ضربه وعضه اياهن ، ويكون فى أحيان أخرى « يشمع » أى يلعب ويمزح ، والمرأة الشَّموع اللعوب المزّاحة ، فاشتق أبو ذؤيب ذلك للحمار (وهذا تجديد آخر للشاعر ، والتفاتة أخرى الى التشابه بين عادات الحيوان والانسان) . وفى رواية أخرى « فى العراك » . وقيل يعتلجن أى يلعبن ويتمرغن . والتفات الشاعر الى أن بعض ضرب الحمار وعضه

ورفسه ليس عن غضب حقيقى يريد الايجاع بل هو مزاح سببه شدة النشاط والمرح وان يكن مزاحا خشنا ، والى أن هذا المزاح قد يتجاوز المدى فينقلب غضبا حقيقيا يتعمد الايذاء ، هو التفات طريف يدل على ملاحظة طويلة ذكية للحمر ، كما ترى فى كلبين يتهارشان ، بل فى رجلين يتداعبان ثم ينقلب تداعبهما الخشن الى خصومة سريعة ، وكما ترى فى رجل قروى وامرأة قروية يتغازلان مغازلة لا تخلو من خشونة ولطم تثير ضحك أهل المدن ذوى الأذواق الناعمة المرققة . أما الروض فجمع روضة ، والروضة لا تسمى كذلك الا اذا اجتمع فيها الماء والنبت ، فان وجد أحدهما دون الآخر لم تسم روضة . وبهذه الكلمة الواحدة يرسم الشاعر فى هذا البيت « أرضية » جميلة رائعة يجرى عليها كل هذا اللعب والمرح والخصام الذى سرعان ما يعود الى صفاء .

بهذه الأبيات الخمسة قدم أبو ذؤيب الفصل الأول من قصته ، وقد رأيت كيف تعمد أن يطيل فى هذا الفصل وأن يرسم ما فيه من جوانب الخصب والمرح والخير والسعادة . وهذا كله سيجعل الفاجعة القادمة أشد هولا حين تقع ، وهى لابد أن تقع ، فكل سعادة مهما تطل مصيرها الفنـــاء .

٢١ـ حتى إذا جَزَرَتْ مياهُ رُزونِه   وبأىِّ حِينِ مُلاوةٍ تتقطع !

يبدأ الآن الفصل الثانى الذى يتغير فيه الجو وتنقلب الحال . الرزون أماكن فى الجبل يكون فيها الماء ، جمع رزن وهو المكان المرتفع فيه طمأنينة تمسك الماء . جزرت الآن مياه هذه الرزون أى نقصت وغارت ، وذلك بمجىء الحر وانقطاع المطر . والملاوة زمن ودهر ، من قولهم تمليت العيش وملاك الله النعمة أى أمتعك بها زمانا . وقوله « بأىّ » يستعمل

فيه « أىّ » للتعجب ، كما تقول : أىّ فارس هو ! فهو يقول : ما أعجب الوقت الذى شاء فيه القدر أن تنقطع المياه عن هذه الحمر . كان الماء من حولها كثيرا حين كانت لا تحتاج اليه وتجتزىء عنه بأكل النبات الطرى الكثير العصارة . أما الآن وقد جاء الحر الشديد الذى جفف النبات والذى لا تستطيع فيه أن تستغنى عن شرب الماء ، فقد نقص ما كان منه فى الأرض وانقطع نزول المطر . وهكذا يتخير القدر هذا الوقت العصيب ليقطع عنها المياه .

٢٢ـ ذكر الورودَ بها ، وشاقى أمرَهُ شؤمٌ ، وأقبل حَيْنُه يتتبَّع

هذا بيت رهيب ينذر بما سيكون بعد قليل من كارثة مفجعة ، فعليك أن تقرأه باحساس الرهبة والانذار ، وأن تموج صوتك بهذا الانفعال فى المدات الأربع التى فى الشطر الأول ، مطيلا فيها من صوتك ومبطئا اياه فى خفوت فجائى بعد ما كان فى الأبيات الأولى من مرح وصياح وجلبة . وانظر جمال الشين المترددة فى « شاقى أمره شؤم » وكيف يتفشى صوتها ويشيع فى البيت ما يشبه الهمس المنذر بحلول الخطر . وتعبير « ذكر الورود بها » تعبير موجز دقيق مؤثر ، يعنى ان الحمار لما جاء ذلك الحر القاسى ونقصت المياه تذكر واجبه فى أن يرد بأتنه ماء جديدا . لاحظ أن المياه كما وصفها الشاعر فى بيته الماضى لم يتم جفافها بعد ، وانما هى قد نقصت وغارت ، لكن الحمار لبعد نظره يفكر فى المستقبل ، فهذا واجب مفروض عليه هو لأنه ذكرها وسيدها وقائدها المسئول عنها وعلى سلوكه يتوقف مصيرها . لذلك تذكر الحمار واجبه هذا . وهكذا نفضل أن يكون الضمير فى « بها » عائدا على الأتن ، ونرجح هذا على الشرح الآخر الذى يعيده على العيون القديمة ، أى العيون التى كان بها

الحمار فى وقت سابق قبل أن يصير الى هذا المكان الراهن . يقول هذا الشرح الثانى ان الشاعر أشار الى العيون القديمة وان لم يتقدم لها ذكر لأنه يصف كيف انقطعت عن الحمار مياه السماء فاحتاج الى العيون القديمة ، ويضيف الشرح ان مثل هذه الاشارة الى مالم يسبق ذكره كثير فى كلام العرب . وهو كثير حقا ولكننا لا نظن ان هذا من مواضعه ، لأننا لا نحتاج اليه ما دام المعنى أنسب فى اعادة الضمير الى الأتن التى سبق ذكرها .

ثم يشير الشاعر فى بقية البيت الى أن هذا الورود هو الذى سيجر عليه الشقاء والشؤم والهلاك ، كأنه يريد أن يقول ان تذكره لواجبه وتصميمه على القيام به هو الذى أورده موارد التهلكة ، فلو لم يكن ذلك الحمار ذا ضمير حى وتصميم على القيام بالواجب لربما كتبت له النجاة من مصيره الذى سنراه ، والفعل شاقى على صيغة فاعل من الشقاء أى جلب اليه الشقاء ، وفى هذا التعبير « شاقى أمره شؤم » اشارة الى أن الحمار كان يتردد فى ترك المكان والاقبال على سفره بحثا عن الماء ، لأنه كان يتشاءم منه ويرى فيه نذير الشقاء ، ولعله أمضى وقتا يخادع نفسه بأنه لا يزال فى استطاعته المكوث مدة أطول ، ولكنه حسم الأمر وصمم على أداء واجبه وليكن ما يكون .

جاء الى هذا الحمار حينه أى هلاكه والموت المكتوب عليه يتتبعه أينما يذهب حتى يحل عليه فى ميعاده الموقوت . ونحن نفضل هذه الرواية التى تجعل « حينه » فاعلا للفعل أقبل ، على الرواية الأخرى التى تنصب « حينه » جاعلة اياها مفعولا به للفعل يتتبع ، ويكون فاعل أقبل ضميرا يعود على الحمار ، ويكون المعنى ان الحمار سار الى هلاكه بنفسه

وتعقبه ، فهذا معنى متكلف لا نرى لتمحله داعيا . استمع الآن الى الشطر الثانى تتوالى فيه المقاطع المقفلة ويخلو من المقاطع المفتوحة التى كثرت فى الشطر الأول ، وتوالى هذه المقاطع المقفلة يمثل سرعة مجىء الشؤم والهلاك وتتبعهما للحمار أينما يذهب ، ثم يزيد فعلها فى المقاطع المتوالية التى يتكون منها الفعل الأخير خصوصا بتائيه وبائه الانفجارية . وبهذا البيت ينتهى الفصل الثانى من القصة . وواضح فيه تعاطف الشاعر القوى مع الحمار فى سوء بخته ، حتى ليرتعد صوته حين يفكر فى المصير المشؤوم الذى بدأ الآن يواجهه ، بل من الواضح ان أبا ذؤيب لم يقتصر هنا على « التعاطف » وانما تجاوزه الى « تقمص » الحمار والشعور بشعوره .

٢٣ــ فافْتَنَّهنَّ من السَّــواء وماؤُه بَثْرٌ ، وعانده طريقٌ مَهْيَع

هنا يبدأ الشاعر فصله الثالث الذى سيصور فيه اسراع الحمار بأتنه بحثا عن ماء جديد . انظر كيف يبدأه بهذا الفعل العنيف « افتنهن » بنفخة فائه البادئة تسبقها فاء أخرى ورنين نونيه المشددتين ، وكيف يبدأ الفعل بالفاء العاطفة دلالة على مبادرة الحمار الى تنفيذ أمره بسرعة ومفاجأة ما ان قر عليه عزمه . وقوله « افتنهن » تعبير دقيق يختص أبو ذؤيب باستعماله فى معناه المراد هنا ، فيرينا مرة أخرى مقدرته على استعمال ألفاظ اللغة فيما يشاء من معان جديدة . وهو نظير قولهم افتن فلان فى كلامه أى أخذ فى فنونه أى ضروبه ، ويعنى به أبو ذؤيب ان الحمار فى طرده للأتن من هذا المكان يفتن فنونا متعددة من الطرد ، كما نقول الآن « يتفنن » . ونستطيع أن نتصوره يرفس هذه بحافره ، ويضرب الأخــرى بكتفه ، ويعض الثالثة فى عنقها أو ظهرها ، ويبارى الأخرى التى انتهزت هذه الفرصة لتهرب حتى يتقدمها ثم يحمل عليها

ويضطرها الى الارتداد الى الأخريات . وهكذا يبرع الحمار فى اظهار فنونه التى يغلب بها اناثه ويحملها على طاعته والسير معه الى مكان آخر . والشاعر فى استعماله الجديد للفعـل افتنهن يبدى اعجابا قويا ببراعة الحمار وتصميمه على أداء واجبه وتحايله على هذا الأداء بمختلف الحيل ، ولو ترك الأتن الغبية وشأنها لماتت عطشا ، وهو لا يفكر مرة واحدة فى أن يدعها وشأنها ويمضى هو فى بحثه عن الماء ثم يتخذ أناثا أخريات فى مكانه الجديد . وهكذا نرى الشاعر القديم مرة أخرى (كما رأينا زهيرا من قبل فى الفصل الحادى عشر) يتحيز الى الحمار ويتعصب له فى صراعه مع الاناث لأنه ذكر مثله .

و « السواء » الذى طردهن منه هو رأس الحرة ، أو هو من الأرض ما استوى وامتد ، أو مخرم من مخارم الجبل . أما قوله « وماؤه بثر » فله شروح مختلفة . أحدها ان بثر اسم علم لمكان معين ، أى ان الماء الذى يقصده الحمار بأتنه هو بثر ، وعلى هذا الشرح يكون الضمير فى « ماؤه » عائدا على الحمار . وهناك شرح آخر يفهم « بثر » على انه الماء الكثير ، فهل يرجع هذا الشرح الضمير فى « ماؤه » الى الحمار أيضا ، فيكون المعنى ان الحمار يقصد ماء كثيرا ؟ اذا كان هذا لم تنشأ مشكلة . أو تراه يرجعه الى « السواء » وهى أقرب كلمة ، فان كان هذا فكيف يطرد الحمار أتنه من الأرض السواء وماؤها لا يزال كثيرا ؟ نحن نرجع الضمير الى السواء ، لكننا لا نفهم البثر بمعنى الماء الكثير ، بل نرجع الى المعاجم فنجد الباثر هو الماء البادى من غير حفر ، ونجد البثر هى أرض حجارتها كحجارة الحرة لكن بيض ، فيبدو لنا ان الماء البثر معناه القطرات القليلة من الماء التى لا تزال توجد بين الحجارة . هذا اذن هو كل ما تبقى من الماء فى هذا المكان بعد ان كان قراره ممتلئا

به . والحمار لحصافته لا يريد أن يبقى فى هذا المكان حتى تنضب حتى هذه القطرات القليلة المتبقية ، ومن هنا نفهم سببا آخر لعصيان الأتن ورغبتها فى استمرار الاقامة بهذا المكان ، فهى لقصر نظرها وضيق تفكيرها لا ترى داعيا لتركه ما دام فيه هذا الماء المتبقى ، ولا تدرك انه هو أيضا سيجف سريعا ، وان السماء فى هذا الوقت وقت الصيف لن تجود عليها بمطر جديد . أما الحمار بحكمته وخبرته وبعد نظره فيحسب حساب المستقبل خيرا مما يفعلن ، فهو يضطرهن الى أن يرحلن معه ، وعلى فهمنا تكون واو الحال فى قوله « وماؤه بثر » معناها برغم انه لا يزال فيه بعض الماء .

لكن ما ان يرحل الحمار بأتنه حتى يلاقيها « طريق مهيع » ، أى بيّن واضح . فما مغزى هذه الكلمة ؟ نفهم ان الحمر تلاقى خطرها الأول منذ بداية عدوها ، لأن الطريق لا يكون بينا واضحا فى الصحراء الا اذا كان طريقا مسلوكا من الناس قد عبدته أقدام القوافل الكثيرة من الابل . هو اذن طريق محفوف بالخطر ، فربما تكون فيه فى هذه اللحظة قافلة من الناس المسافرين يرون الحمر فى اجتيازها له فيتبعونها ليصطادوها ويضيفوا لحمهـــا الى طعامهم اليسير ، وهو ما كان يحدث كثيرا فى الصحراء ، وما لا يزال يحدث لنا أحيانا حين نسافر بسياراتنا فيقطع علينا الطريق فجأة حيوان وحشى يقفز أمامنا من أحد جانبى الطريق الى الجانب الآخر . ومن هنا نفهم لماذا استعمل الشاعر الفعل « عانده » أى عارضه ، فالحمار مضطر الى أن يجتاز بأتنه هذا الطريق مهما يكن من مخاطره حتى يخلص الى الجانب الآخر من الصحراء . وهكذا يضع لنا أبو ذؤيب فى أول بيت يصف فيه الرحلة خطرا يثيرنا ويوتر أعصابنا ويحملنا على أن نسأل بلهفة : ترى ماذا سيحدث للحمر فى هذا الطريق المهيع ؟ لكنها

تجتازه بسلام ، فالشاعر لا يريد أن يلحق بها الكارثة بهذه السرعة ، ويريد أن يمضى عددا أكثر من الأبيات فى تتبع عدوها السريع المفزوع ، وأن يؤجل الكارثة حتى يكون وقعها أشد ، خصوصا لأننا سنراها تقع حين تنجح الحمر فى العثور على الماء الجديد ، فتظن أن تعبها قد انتهى وأن سعيها الجاهد قد تكلل بالنجاح .

٢٤- فكأنّها بالجِزع بين نُبايِعٍ   وأُولاتِ ذى العَرْجاء نَهْبٌ مُجْمَعُ

يتتبع الشاعر هذه الحمر وقد بلغت مرحلة جديدة فى عدوها ، فيصور عبورها السريع من الطريق المهيع الى الجزع وهو منقطع الوادى أو منعطفه أو منحناه . ويحدد هذا الجزع الخاص تحديدا دقيقا بأن يقول انه الذى بين نبايع وأولات ذى العرجاء ، وهذه مواضع معينة يذكر أبو ذؤيب أسماءها حتى يزيد صورته تفصيلا حسيا واقعيا يستطيع سامعوه الذين يعرفون هذه الأماكن أن يتجسموه بمخيلتهم البصرية . أما تشبيهه للأتن بأنها « نهب مجمع » فتشبيه غاية فى البراعة واجادة الوصف النفسى . فالنهب المجمع هو الابل التى انتهبت فأجمعت فجعلت شيئا واحدا ، من قولهم أجمع فلان أمره . وهنا يتبارى الشراح القدماء فى تبيين الفرق بين جمع وأجمع ، وبين مجموع ومجمع . فيقول بعضهم ان الشىء المجموع هو المأخوذ من أماكن شتى مختلفة النجر والمواضع ، أما الشىء المجمع فهو الذى أخذ من مكان واحد فضم بعضه الى بعض . ويقول آخرون المجمع ههنا المطرود من أجمع ابله اذا طردها (وهؤلاء ينسون ان الذى يجمع الابل فى تشبيه أبى ذؤيب ليس صاحبها بل هو ناهبها الذى نهبها من أصحابها) . ويقول آخرون اذا جمع المال وسيق فهو مجمع واذا لم يسق فهو مجموع . وهم فى كل هـذا الخـلاف

لا يعطون شواهد مقنعة من كلام العرب . وهم فى كل هذا الافتنان فى الشرح ينصرفون على أى حال عن تأمل هذا التشبيه الرائع ودقة تصويره للحالة النفسية للحمار . فحمار الوحش فى جمعه أو اجماعه لأتنه ودفعه اياهن أمامه خائف عجل ، قلق مفزوع ، يريد أن يسرع بها فرارا من هذا الجزع بين نبايع وأولات ذى العرجاء ، كأنها ليست اناثه التى هى ملك له ، بل كأنه خارب الابل (أى سارقها) الذى اتهب عددا من ابل قبيلة أخرى فى ساعة غفلتها فهو يريد أن يفر بها سريعا مبتعدا عن هذا المكان ، والابل تعصيه لأنه ليس راعيها الذى تألفه وتحاول الرجوع الى وطنها الذى تألفه ، وهذا يزيد من خوفه وعجلته فيضربها بقسوة ويتلفت حوله فى حذر ورعب . هكذا كان الحمار وهو يسرع بأتنه العاصية من هذا الجزع ، وسر هذا الرعب ان الجزع هو مكان آخر شديد الخطر ، لا يقل خطرا عن الطريق المهيع بل هو يزيد، فقد كانت قبائل كثيرة من العرب تختار مثل هذا المكان لتحل قريبا منه ، كما نعرف من شعرهم الكثير فى الجزع واللوى ومنعرج اللوى ، ولهذا نجد القاموس يعطى من معانى الجزع انه « محلة القوم » . وعد الى أبيات الحادرة التى درسناها فى الفصل الخامس لتزداد معرفة بالوصف الجغرافى لمثل هذا المكان وأهميته فى حياة القبيلة ، وذلك حين يصف الحادرة وداعه لمحبوبته فى « لوى البنينة » .

٢٥ـ وكأنّهن ربابةٌ وكأنّه يَسَرٌ يُفيض على القِداح ويَصْدَع

يلتمس أبو ذؤيب تشبيها آخر يصور به جهد الحمار فى جمع أتنه ومهارته فى سوقها أمامه . وتشبيهه هذا مأخوذ من لعبة الميسر ، وهكذا نرى هذا الشاعر الاسلامى يلجأ الى حياة الجاهلية يلتمس فيها أدوات

تصويره الفنى برغم انه قد أسلم وحسن اسلامه . والربابة فى الأصل رقعة من الجلد تجمع فيها قداح الميسر ، سميت ربابة من قولهم فلان يرب أمره أى يجمعه ويصلحه . ومن ذلك سميت قبائل الرباب من بنى عبد مناة لاجتماعهم وتحالفهم . لكن أبا ذؤيب يعنى هنا ما هو داخل الربابة ، وهى القداح نفسها . والقداح قطع من خشب كانوا يعلمونها بعلامات مختلفة ويتركون بعضها غير معلم ثم تخلط ويسحب منها لكل لاعب قطعة فيكون لعبه بحسب ما يسحب . وكانوا يستعملون عشرة قداح لكل منها اسم خاص ونصيب خاص ، وبعضها لا يفوز بنصيب . هى اذن مثل ورق اللعب (الكوتشينة) لكل ورقة قيمة خاصة وبعضها فى ألعاب معينة لا قيمة له . أما اليسر فهو الرجل الذى عمله أن يجمع القداح ويخلطها فى داخل الربابة . وقوله « يفيض على القداح » أى يفيض بها (لأن حروف الجر تتناوب فى اللغة القديمة) ومعنى هذا يدفعها بعضها فى بعض . وقوله « يصدع » اما أن يكون معناه يفرق ، أى انه بعد أن يجمع القداح ويخلطها فى الربابة يفرقها على اللاعبين ، أو معناه يصيح بأعلى صوته معلنا نصيب كل لاعب ، فيقول هذا قدح فلان وفاز قدح فلان . ونحن نفضل هذا المعنى الثانى لأن فيه اشارة الى صوت الحمار وهو يصيح بكل اتان من أتنه ، كما سنفهم بعد .

فلنبذل الآن بعض الجهد فى فهم هذا التشبيه وتصور حركته وصوته . الحمار اذ يجمع أتنه ولا يسمح لها بالهرب والتبدد يصك بعضها فى بعض صكا شديدا ، ولا ينى عنها دفعا وصداما واعادة تشكيل ، يحرك هذه هنا وهذه هناك ، وهو فى أثناء هذا يصيح بها صياحا قويا ، فينجح فى كل ما يريده بها من جمع وتفريق ثم جمع جديد . فكأنه ذلك الرجل الماهر المتخصص فى جمع القداح وصكها بسرعة بعضها فى بعض

فى داخل الربابة ثم تفريقها بسرعة على اللاعبين . ولكى تزداد تصورا لهذا التشبيه تذكر ما يفعله لاعب « الكوتشينة » الحاذق الخبير اذ « يظنّط » أوراقها كما نقول فى مصر أو « يشكّها » كما يقول السودانيون ، وهو يفعل ذلك بسرعة مدهشة حتى يتم اختلاطها فى أقصر وقت ، ثم يفرقها على اللاعبين بحركة لا تقل سيولة وسرعة ، ولو حاول أحدنا ممن ليست له دربة على هذا العمل أن يقلده لتعثرت يداه و « تفشكلت » الأوراق وطارت من يديه . هكذا الحمار فى مهارته العظيمة فى جمع الأتن وضرب بعضها ببعض وتجويلها حيث يشاء واعادة تشكيلها كلما تبددت فى الرحلة ، حتى يتم له حشدها وتأليفها فى جماعة واحدة تعدو عدوا منسجما وتتجه وفق أمره ، كل ذلك وهو يعدو بها عدوا سريعا من جهة الى جهة بحثا عن الماء . الحمار اذن قد تجاوز بأتنه مواطن الخطر فأقبل عليها يفتن فى الاسراع بها كما افتن من قبل فى طردها من السواء .

٢٦ــ وكأنّما هو مِدْوَسٌ متقلّب فى الكفّ ، إلا أنّه هو أضْلع

وهذا تشبيه ثالث يأبى الشاعر الا أن يزيد به الحركة الموصوفة تصويرا . فيشبه الحمار الوحشى فى حركته الدائبة بالمدوس ، وهو مسنّ الصيقل ، والصيقل هو الرجل الذى يجلو السيوف ، ومسنه هو الحجر الذى يستعمله فى ذلك . فكما يحك هذا المسن القوى صفحتى السيف من أعلى وأسفل فى سرعة وشدة ومهارة ، كذلك الحمار فى احتكاكه القوى الخاطف بالأتن اذ يدفعها ويصكها ويضم بعضها الى بعض ويتجول ويدور بينها هنا وهناك . لكن لاحظ ان التصوير لا يقتصر على الحركة السريعة الماهرة ، بل يصور أيضا صلابة الحمار وقوة احتكاك

جسمه فى حركته الدائرية المنسجمة . لذلك يضيف الشاعر : الا انه هو أضلع ، وبهذا يزيد فيجعل جسم الحمار أشد صلابة واجتماعا من ذلك الحجر . أعد الآن قراءة قوله « هو مدوس متقلب فى الكف » لتسمع فى ايقاعه نظير الحركة السريعة المتقلبة التى يصفها .

وبهذا البيت ينتهى الفصل الثالث من القصة ، بعد كل هذا التصوير الذى صور به أبو ذؤيب حركة الحمار وأتنه فى عدوها نحو الماء . لكننا اذا أعدنا النظر فى هذا التصوير وجدنا أبا ذؤيب لم يعتمد فيه على الايقاع والنغم — فيما عدا المواضع القليلة التى لاحظناها ، وفيما عدا ملاءمة وزن الكامل نفسه بحركاته السريعة الكثيرة المتوالية — بقدر ما اعتمد على التشبيهات المتعددة التى تقتضينا أن نستعمل المخيلة البصرية فى تحقيقها . الا أن تشبيهاته على اختلافها لا تتنافر بل تتعاون على زيادة الحركة ايضاحا . ولعل السبب فى لجوئه الى التشبيهات المتعددة هو ان الحركة التى يصفها معقدة فيها جمع وتفريق ودفع وارتداد وتداخل ودوران . والكامل بحركاته السيالة المتوالية فى انسجام يصلح لتصوير الحركة السريعة المتصلة ، لكنه ربما لا يعاون الشاعر فى الحركة المعقدة التى يريد نقلها . ولعله لو استعمل وزنا آخر أكبر تعقيدا لعاونه معاونة أكبر . ولو كان يباح للشاعر القديم أن ينوع أوزانه فى القصيدة الواحدة لترك هنا بحر الكامل الى وزن آخر . وقد رأينا من قبل مثلا آخر على عدم مطاوعة البحر الواحد للشاعر فى بعض أقسام قصيدته ، وذلك حين درسنا أبيات علقمة فى وصف سرعة الظليم فى فصلنا التاسع ، فرأينا بحر البسيط لا ينسجم تمام الانسجام مع الحركة السريعة المتصلة التى أراد الشاعر أن يصورها . ومن العجيب أن بحر الكامل كان يلائم علقمة ملاءمة أكبر فى ذلك القسم من قصته ، وان بحر البسيط كان يلائم

أبا ذؤيب ملاءمة أكبر فى الفصل الذى درسناه الآن من قصته . فلو أبيح لعلقمة أن يترك البسيط الى الكامل ، ولو أبيح لأبى ذؤيب أن يترك الكامل الى البسيط ، لكان كل منهما أكثر توفيقا . لذلك لجأ كل منهما الى الاعتماد على التشبيهات المتعددة فى تحقيق غرضه الفنى . أما الذى وفق توفيقا تاما فى وصف حركته فزهير فى أبياته عن السانية . وقد رأينا فى الفصل الرابع كيف تلاءم البسيط تلاؤما تاما مع تلك الحركة بما فيها من اسراع ثم ابطاء ، وانسياب ثم ارتداد . لذلك لم يستعمل زهير فى كل أبياته السبعة الا تشبيها واحدا ، حين شبه قفز الضفادع بقفز الصبية اللاعبين فى البيت السادس منها ومن هنا نفهم هذه الحقيقة الفنية المهمة : أن الشاعر القديم كلما أعوزه الجانب السمعى المتمثل فى الايقاع ازداد ميله الى التعويض عنه بتنمية الجانب البصرى فأكثر من صور التشبيه يستعين بها على ابراز فكره وانفعاله .

وبالبيت السادس والعشرين انتهى أبو ذؤيب من فصله الثالث ، فلننتقل معه الى الفصل الرابع من قصته ، حين تعثر الحمر على الماء المطلوب ، لنراه يفاجئنا بهذا البيت القوى السحر :

٢٧ـ فوردن والعَيُوقُ مَقْعَدَ رابىءِ الـ ضُرَباءِ فوقَ النَّظْمِ لا يَتتلَّع

هذا بيت يروعنى روعة شديدة بنغمه الفائق كلما جئت اليه فوجدت لايقاعه وجرسه وقع السحر على نفسى ، ولست أدرى هل سبب هذا الثمل الفنى العنيف الذى يثيره فىّ كلما قرأته هو اجادة الشاعر فى توزيع المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة المقفلة والمقاطع الطويلة المفتوحة . فالمقاطع القصيرة والطويلة المقفلة تتوالى فى سرعة خاطفة فى أول البيت الى أن يقطعها المقطع المفتوح المنطلق بمدة الواو فى « العيوق » .

ثم تتوالى مرة ثانية بنفس السرعة الخاطفة الى أن يقطعها المقطع المنطلق بالألف فى « رابىء » ثم تتوالى مرة ثالثة الى أن تقطعها الألف الأخرى فى «الضرباء» . ثم تتوالى مرة رابعة الى أن تقطعها ألف « لا » . وفى كل من هذه المدات ينبغى أن نطيل صوتنا وتتريث فيه برهة بعدما سبقه من مقاطع سريعة متوالية .

أو ترى من أسباب هذا السحر ان البيت مدوّر ، أى استمر الايقاع والنغم متصلين دون انقطاع من شطره الأول الى شطره الثانى فلم يستقل كل منهما بوزنه وكلماته كما هى العادة . وهذا التدوير يرغم القارىء للبيت على أن يستمر فى قراءته كله بنفس واحد دون توقف فى آخر الشطر الأول . هذه القراءة بنفس واحد ، مضافا اليها ما شرحنا من توزيع المقاطع وعمل المدات ، تزيد من تجسيم البيت لهذا الاقبال المندفع المبهور الأنفاس الذى تقبل به الحمر أخيرا على الماء الذى طال بحثها عنه فترده لاهثة متلهفة عطشى .

لكن دعنا ننظر الآن فى معناه وتصويره ، متذكرين ان موسيقى الشعر — كما شرحنا فى الفصل الثانى — لا تصدر أبدا من مجرد الأصوات مهما يخيل الينا ذلك ، بل تصدر من الاقتران بين الأصوات بدقائق ايقاعها وجرسها وبين الأفكار والعواطف بدقائق ظلالها وألوانها . ومعنى البيت وتصويره لن نجيد فهمهما وتمثلهما الا اذا ألممنا بشىء من علم الفلك الظاهرى ،فعرفنا هذه النجوم التى يتحدث عنها أبو ذؤيب ، وعرفنا معرفة بصرية هيئتها التى يرسمها فى تصويره ، وأدركنا فى أى فصل من فصول السنة تتخذ هذه الهيئة .

أما العيوق فنجم عظيم اللمعان من نجوم القدر الأول وهى أقوى

النجوم سطوعا للعين الناظرة .. وأما النظم فهو نظم الجوزاء ، وهو منطقتها ، ويتكون من نجوم صغيرة متقاربة تكون خطا مستقيما يسميه العامة فى بلادنا « العصى » ، وقد تصوره القدماء منطقة مشدودة على وسط الجوزاء ، تتدلى منها نجوم صغيرة أخرى فى خط تصوره القدماء سيفا يتدلى من المنطقة . وذلك انهم تخيلوا الجوزاء — وهى مجموعة الجبار أو الصياد الأعظم (أوريون) كما تسمى لدى الافرنج — صيادا عظيما يذرع السماء ويتدلى سيفه من منطقته على وسطه . والنجوم الكبرى فى الجوزاء هى أربعة نجوم متباعدة على شكل رباعى ، تصور القدماء نجميها العاليين على انهما منكبا الجوزاء أو الصياد ، وتصوروا نجميها الأسفلين على انهما رجلا الجوزاء (ولا يزال أكبرهما لمعانا يسمى فى الانجليزية « رِجل » باسمه العربى الحرفى ، كما ان أحد النجمين العاليين يسمى فى الانجليزية « بيتلجوز » ، وهو تحريف من « بيت الجوزاء »)[1] . ثم أضافوا الى هذه الأربعة العظيمة المنطقة والسيف اللذين ذكرناهما ، كما أضافوا فوقها مجموعة أخرى متقاربة من النجوم الصغيرة فوق المنكبين وفى وسطهما تصورها القدماء رأس الجوزاء وسماها العرب « الهقعة » . هذا الصياد العظيم يذرع السماء على رجليه

---

(١) ربما يجوز لنا أن نشير الى هذه الظاهرة المحزنة ، ان اللغة الانجليزية تسمى كثيرا من النجوم بأسمائها العربية أو أسماء محرفة عنها (مثل رجل ، وبيتلجوز ، والدبران ، والتير محرفة من النسر الطائر ، وفيجا محرفة من النسر الواقع ، وغيرها كثير) ، فتسجل بهذه مقدار دين الغربيين لعلم العرب القدماء فى حين أن أحفادهم المعاصرين قل منهم من يهتم بالنجوم ، ويعرفها بأسمائها . بل ان كثيرين من أساتذة الأدب العربى ، الذين يقرأون هذه الأسماء مرارا فى الشعر القديم ، لا يكلفون أنفسهم عناء استطلاعها وتعرفها فى السماء ! .

فى خطو فسيح خلف « الثور » ، وهو كوكبة من النجوم تسبقه فى السماء ويقع نجم « الدبران » الأحمر فى عينه وتحيط « الثريا » بعنقه . ومن خلف الصياد يجرى كلبه ، وهو كوكبة « الكلب الأكبر » الذى يقع نجم الشعرى — أعظم نجوم السماء قدرا للعين المجردة — فى رأسه .

ولكن كل ما يهمنا الآن من هذه النجوم هو العيوق ومنطقة الجوزاء أو نظمها ، وانما ذكرنا سائر هذه المجموعات حتى نعين القارىء على تحديد موضعها من السماء ، وليرجع ان شاء الى كتاب مبسط فى علم الفلك ليرى صورتها ، وهى لا تتجلى على أتمها وأبهاها الا فى ليالى الشتاء . لكن أبا ذؤيب لا يصورها فى الشتاء ، اذ تحتل وسط السماء وتكسف بروعتها جميع النجوم الأخرى ، بل يصور بزوغها من الشرق فوق الأفق فى فجر يوم من أيام الصيف ، وسترى صورته هذا اذا استيقظت فى فجر أحد هذه الأيام فنظرت فى السماء جهة الشرق . سترى العيوق يبزغ أولا قبل الجوزاء ثم يعلو ، ثم تتبعه الجوزاء وتكون أسفل منه ، فاذا رأيت هذا المنظر فهمت الصورة التى يرسمها أبو ذؤيب، وفهمت غرضه العاطفى من تصويرها .

فالذى يعنيه هو أن ذلك اليوم سيكون يوما ذا حر شديد خانق للأنفاس ، لأن العيوق لا يكون بالهيئة التى وصفها فوق نظم الجوزاء الا فى فجر يوم من أيام الصيف . وقد كان العرب — كما شرحنا اعتقادهم فى الأنواء فى فصلنا الثانى عشر يعتقدون ان النجم الذى يطلع فى الشرق فى فجر يوم هو الذى يؤثر فى الطقس الذى سيسود ذلك اليوم . فالى الجوزاء ينسبون الحر الشديد فى أشد أيام الصيف حرارة ، كما قال علقمة فى الأبيات التى تركناها لمراجعة القارىء من ميميته :

وقد علوتُ قُتودَ الرَّحل يَسْفعنى   يومٌ تجىء به الجوزاء مسموم
حامٍ كأنّ أُوارَ النار شامـلُه   دونَ الثيابِ ورأسُ المرء معموم

اذا كان ذلك اليوم سيكون على هذه الحرارة القاسية ، فما أعظم سعادة الحمر اذ نجحت فى العثور على الماء فى فجره ، ولكن المسكينة الجاهلة لا تدرى انها انما جاءت الى حتفها .

لكننا نخشى الآن أن يقول بعض القراء : اذا كان هذا هو المعنى المراد والعاطفة المقصودة فأنا أفهمهما بمجرد معرفتى ان تلك النجـوم لا تكون هكذا الا فى فجر يوم من أيام الصيف الحار ، فلا حاجة لى اذن بدراسة النجوم أو التطلع فيها ، ولا حاجة لى بكل هذا العلم الذى تظاهر به مؤلف هذا الكتاب !

دعنا نؤكد للقارىء مرة أخرى ان الفهم العقلى لا يكفى أبدا لتعرف الفن الشعرى الجاهلى والدخول فى عالمه العاطفى الزاخر . لن « يفهم » أحدنا هذا التصوير الذى صوره أبو ذؤيب الا اذا نظر فى فجر يوم صيف الى السماء ، فرأى بعينى رأسه العيوق العظيم وقد ارتفع فوق منطقة الجوزاء ، وهو يبرق بريقه الملتهب كأنه عين فاحصة حذرة متشككة تراقب نجوم المنطقة . وهو لا يتتلع أى لا يتقدم ولا يرتفع ، والشاعر يعنى أنه يخيل اليه ان العيوق قد جمد فى مكانه وثبت فيه فلم يشأ أن يتحرك عنه صعودا فى قبة السماء ، وهذا من شدة الحر ، كأن الحر قد خنقه وكتم أنفاسه وأثبته فى مكانه ، وجعله سىء الخلق سريع الغضب ، فهو يلتمع ببريقه الخاطف فوق المنطقة متوجسا متوتر الأعصاب . واليوم الحار الخانق الذى لا ريح فيه يخيل الينا فيه ان الكون كله قد اختنق واحتبس نفسه ووقف فى مكانه لا يطيق حراكا .

هذا هو العيوق فى ربوضه فوق نظم الجوزاء . فلنأت الآن الى الطرف الآخر من التشبيه ، وهو المشبه به . لنجد أبا ذؤيب يأخذه مرة أخرى من لعبة الميسر الجاهلية ، فيشبه قعود العيوق فوق النظم بقعود الرابىء فوق الضرباء . والضرباء جمع ضريب ، وهم القـوم الذين يضربون بالقداح أى يخلطونها . والرابىء هو الرقيب ، وهو رجل يقعد فوق القوم الذين يضربون بالقداح ينظر ما يعملون ، أى يرقب عملهم مخافة أن يبدلوا القداح التى تبرز من الربابة ، أى أن « يغشوا » فى اللعب لمصلحة أحد اللاعبين . ومن هـذا نفهم حقيقة طريفة ، هى ان بعض اللاعبين — كبعض لاعبى الكوتشينة وغيرها فى أيامنا هذه — كانوا يحاولون الغش فيرشون بعض الضرباء حتى يبدلوا قدحهم اذا جاء خائبا قدحا آخر فائزا . تلك هى النفس البشرية الخالدة فى أطماعها وحيلها ! لذلك احتاج الجاهليون زيادة فى الحيطة الى ذلك الرابىء الذى يرقب الضرباء . فالآن نفهم مغزى هذا التشبيه ، لأن هذا الرابىء ينظر الى الضرباء بعين حذرة متوقدة لا تطرف ولا تكلّ ، تلمع حذرا وتوجسا ، وكذلك كان العيوق العظيم فى لمعانه وتوقده فوق نظم الجوزاء فى فجر ذلك اليوم ذى الحر الخانق .

فالآن اذا أجاد القارىء فهم الصورتين فى هذا البيت ، وحقق احداهما بنظره — نعنى صورة العيوق والنظم ، أما صورة الرابىء والضرباء فلا سبيل لنا الى رؤيتها رؤية حسية ، فنحن مضطرون فيها الى الاكتفاء بالتخيل ، يعيننا على هذا أن تتأمل منظر العيوق والنظم — ثم كرر النطق بهذا البيت مرارا حتى يجيد الاستماع الى جرسه ، ويتتبع مقاطعه ومداته ، ويبذل جهده فى الدخول فى عاطفته والاستجابة لها ، فهـو

لا شك سيبهر بهرا قويا بهذا البيت الذى نعده من أروع الأبيات فى شعرنا العربى كله ، بدقة تصويره ، وجودة تشبيهه الغنى المتعدد الجوانب ، وجدة هذا التشبيه وطرافته الأصيلة ، وشحن عاطفته ، وروعة المنظر السماوى الذى يرسمه ، ورهبة الحر الخانق الذى يمثله بايقاعه ونغمه الساحرين .

لكن عد الآن الى تلك الحمر ، فى هذا الفجر الحار الخانق للأنفاس ، وبعد عدوها الطويل المجهد ، كم يكون العطش قد اشتد بها حتى بلغ مبلغه ، وكم يكون شوقها وتلهفها الى الماء الجديد حين تعثر عليه وتصل اليه ! وهذا ما يصوره أبو ذؤيب فى بيته القادم .

٢٨ـ فشَرَعن فى حَجَرات عذب باردٍ حَصِبِ البطاح تغيب فيه الأكْرُع

كم هى متلهفة الى هذا الماء العذب حتى يروى ظمأها العظيم ، البارد حتى يبل أجسامها الملتهبة ! أما وصفه للماء بأنه « حصب البطاح » أى يسيل على بطون أودية تنتثر عليها الحصباء ، فقد فهمنا من دراستنا لأبيات الحادرة فى الفصل الخامس فعل الحصباء فى جعل الماء أصفى وأعذب طعما . لذلك هى « تشرع » فيه ، أى تمد أعناقها لتشرب ، ونستطيع أن نتصور بأى لهفة وتشوق ونفاد صبر يكون مدها هذا لأعناقها ، فالكلمة « شرعن » وحدها تكشف هذه المشاعر . وهى تشرع فى حجراته أى نواحيه وجوانبه ، وهذه اشارة الى كثرته وشموله مساحة واسعة من الأرض ، فهو يصور انتشارها فى الماء من نواح متعددة هنا وهناك . ثم هى تغيب فى الماء أكرعها ، جمع كراع وهو مستدق الساق ، ولعل سوقها هى أشد أجزاء جسمها شعورا بالضنى والاجهاد بعد هذا

العدو الطويل ، فما أعظم ما ترحب هذه الأكرع بالماء البارد يريحها ويرطبها ويغسل عنها الغبار وقطع الحصى التى لصقت بها ويغسل دماءها ويداوى جروحها . تأمل اذن كيف ان كلمة « تغيب » هى أيضا مشحونة شحنا قويا .

٢٩ـ فشربن ، ثم سمعن حسًّا دونه   شَرَفُ الحِجاب وريبَ قَرْعٍ يُقْرَع

بالكلمة الأولى يتم الشاعر الفصل الرابع من قصته ، وهكذا يسمح للحمر العطشى بأن تشرب شيئا من الماء قبل أن تحل بها الكارثة ، وذلك لأن الصياد نفسه قد سمح لها بهذا حتى تتلهى بالشرب فيكون أكبر تمكنا منها . واستعماله لكلمة « ثم » يشير الى هذه الفترة . والآن ينتقل الى الفصل الخامس ، فيتناوله من وجهة نظر الحمر . فهى بعد أن شربت من الماء قدرا ، بلغها حس مريب يأتيها من وراء شرف الحجاب ، ويحول هذا الشرف دون رؤيتها لمصدره . والحجاب الحرة ، وشرفها جانبها المرتفع عند منقطعها أمام الماء ، وهو المكان الذى يتخيره الصياد ليكمن وراءه مستترا بهذا الجانب المرتفع . وما تلبث أن تسمع صوتا آخر لعله أشد ريبا ، هو كما نعرف نحن صوت القوس اذ يشد الصياد وترها ليثبت فيها السهم . استمع الآن كيف تحكى الشينان والسينان توجس الحمر اذ سمعت ذلك الصوت الخفى ، ثم استمع كيف يحكى قوله « ريب قرع يقرع » الصوت الآخر الأكبر اخافة ، بايقاعه وجرسه معا .

٣٠ـ ونَميمةً من قانص متلبِّبٍ   فى كفّه جَشْءٌ أَجَشُّ وأَقْطُع

استعماله لبيتين كاملين فى وصف ما أحسته الحمر يدل على ترددها فى تصديقه . فهى متنازعة بين الماء اللذيذ المحيى وبين هذا الحس الغريب الذى بلغها . لكنها فى هذا البيت الثانى يتحول شكلها الى يقين ، فقد

بلغتها نميمة الصياد التى لا شك فيها . ونميمته هى ما نم عليه من حركة بلغ صوتها آذن الحمر ورائحة بلغت أنوفهـا . فالصوت المريب الذى سمعته انضمت اليه رائحة مريبة شمتها . هذا الصياد متلبب أى متحزم بثوبه ، وهو قد خلع ثوبه وتحزم به حتى يكون أخف لحركته ، أو معناها متقلد لكنانته ، وهى الجعبة التى يضع فيها سهامه . ولعلك تسمع فى صوت الكلمة « متلبب » حكاية التشدد والعزم الذى تصوره . أما قوله « فى كفه جشء أجش » فحكاية رائعة قوية للصوت الموصوف ، حتى لنكاد نسمع صوت هذه القوس اذ يشد وترها . والجشء قضيب خفيف من النبع ، والنبع هو الشجر العربى الذى تصنع منه أجـود القسى . والأجش الذى فى صوته جشة كالجشة التى تأخذ حلق الانسان . والأقطع جمع قطع (بكسر القاف) وهو النصل العريض القصير . الصياد اذن بالاضافة الى كنانته الملأى بالسهام قد أعد فى يده قوسه وبضعا من الأنصل .

٣١ـ فنَكِرنه ونَفَرن وامتَرستْ به   سَطْعاء هاديةٌ وهادٍ جُرْشَع

لعلك لاحظت فى الأبيات الماضية التوالى السريع للأفعال فى مطلع كل بيت : فوردن ، فشرعن ، فشربن ثم سمعن . وكيف تصور بتواليها وخفة حركاتها وقصرها الحركة السريعة وتزيد الأبيات نشاطا . أما الآن فتصل هذه الحركة الى أقصاها فى توالى هذه الأفعال الثلاثة فى الشطر الأول . تأمل اذن مهارة هذا الشاعر فى استعمال الأفعال حين تحتاج الحركة الى الإكثار منها . ثم استمع الى الجناس الناقص بين الفعلين « نكرن » و « نفرن » وكيف يتضاعف به رنين الموسيقى فيقوى تصوير الحركة النافرة . نكرت الحمر الصياد وما بلغ آذانها وأنوفها منه من

صوت ورائحة ، أو « استنكرته » كما نقول فى أسلوبنا الحديث ، فنفرت من الماء ، والهاء فى « به » تعود على الحمار ، امترست به اتانه أى لازمته ودنت منه ولزقت به وتحككت بجسمه . انظر كيف يحكى الفعل « امترست » بصيغته المزيدة « افتعلت » هذا الجهد فى الالتصاق والاحتكاك ، خصوصا اذ يأتى بعد ستة أفعال مجردة على وزن « فعلن » : فوردن ، فشرعن ، فشربن ثم سمعن ، فنكرنه ونفرن . والسطعاء الطويلة العنق ، والهادية المتقدمة على سائر الأتن . وقوله « وهاد جرشع » اختزال للجملة الكاملة « وامترس بها هاد جرشع » . وهذا الاختزال يزيد من تصوير ما حدث من اضطراب واختلاط . والجرشع العظيم الصدر المنتفخ الجنبين .

قف الآن برهة لتتأمل هذه الصورة العظيمة التأثير . حين أدرك الخطر هذه الحمر لجأت الأتن الأخرى الى الخلاص بنفسها . أما كبيرتهن المتقدمة عليهن ، وهى كما شرحنا أقدمهن وألزمهن معه وأكثرهن اخلاصا وطاعة ، فلم تفارقه ، بل هى قد لجأت فى شدة رعبها الى زيادة الدنو منه والالتصاق به ، تنشد حمايته وتحميه فى آن واحد ، كما فعل هو نفس الفعل . ووصفه للأتان بأنها طويلة العنق ليس مجرد وصف شارد أو حشو ، بل هو تصوير لمدها عنقها فى جزع الى الحمار تحتضنه وتلف عليه عنقها وتدنى رأسها من رأسه . كذلك وصفه للحمار بأنه عظيم الصدر منتفخ الجنبين اشارة الى محاولته أن يحميها بجسمه الضخم . تصور زوجين من البشر يفاجئهما الأوتوبيس أو الترام فى أثناء محاولتهما عبور الشارع فيحتضن أحدهما الآخر فى جزع وتعاون على الخطر ، وقد يعطل بذلك أحدهما الآخر عن النجاة ، وقد تزداد فرصة كل منهما فى النجاة لو انفصل أحدهما عن صاحبه ، لكنهما

لا يملكان في هذا الخطر المحدق أن يتصرفا غير ما تصرفا . ترى هل كان أبو ذؤيب حين ابتدع هذه الصورة يتذكر « أميمة » ، أمته أو زوجته المخلصة الوفية التي كانت هي الوحيدة التي جاءته تواسيه وتحاول التسرية عنه في مصابه ؟ لا نظن انه كان يتذكرها بعقله الواعي ، لكن يخيل الينا كانت كامنة في عقله الباطن .

٣٢– فرمى ! فأنفذ من نَجودٍ عائطٍ   سهماً ، فخرَّ وريشُه متصمِّع

الآن ، أخيرا ، يأتي هذا الفعل الرهيب الذي انتظرناه : فيرتفع بتأزم القصة الى قمته ، ويضاعف بايقاعه القصير المنطلق بالمدّة من توتر عاطفتنا . والضمير فيه يعود على الصياد ، فنتشوق الى أن نعرف ماذا سيفعل هذا السهم الذي رماه . والشاعر يشبع تشوقنا هذا في باقي البيت ، فيهمل ما يطيل فيه بعض الشعراء في الفصل الخامس من القصة من وصف الصياد واعداده لقوسه وأسهمه ووصف أسرته التي يعولها ، ويخلص مباشرة الى الفصل السادس الذي يصور مصرع الحيوان . لاحظ مرة أخرى توالي الأفعال ، يأتي الفعلان « رمى » و « أنفذ » في أول البيت ، معطوفا كل منهما بالفاء ، فيضافان الى الأفعال الكثيرة المتوالية التي سبقتهما في الأبيات الماضية ، وبذلك يزيدان من سرعة التصوير . ويليهما في هذا البيت الفعل الآخر « خرّ » ، معطوفا هو أيضا بالفاء . وعليك أن تتابع في الأبيات القادمة نفس الظاهرة ، فتلاحظ توالي الأفعال المعطوفة بالفاء : بدا ، عيّث ، رمى ، ألحق ، اشتملت ، أبدّهن ، ثم الفعل الأخير : يعثرن . وعليك أن تقرأ كل هذه الأبيات بسرعة كبيرة لاهثة ، حتى تتوالى الأبيات توالي المناظر السريعة الخاطفة في الشريط السينمائي حين يصور حركات سريعة متدفقة .

رمى الصياد بسهمه ، فأصاب هذا السهم الأول الأتان الكبيرة ، فنفهم انها كانت أقرب الى ناحية الصياد من الحمار ، وهى بالطبع كانت تتقدم معه سائر الأتن ، والصياد مختبىء على الجانب الآخر من الماء . والشاعر يصفها بأنها نجود ، وهى العبلة المشرفة ، أى السمينة المرتفعة الجسم . ويصفها بأنها عائط ، والعائط من الناقة والمرأة هى التى بقيت سنين لم تحمل دون أن تكون عاقرا . فلم يجعل هذه الأتان المتقدمة عائطا ؟ الجواب هو أن هذا يزيدنا شفقة عليها ورثاء لموتها ، لأن عدم حملها ليس سببه انها بطبيعتها عاقر ، بل سببه انها كبيرة السن قد انتهى زمن حملها ، فاستبقاء الحمار لها طول هذه المدة كان رعاية منه للعهد القديم والعلاقة السابقة . وهكذا يزيدنا هذا الشاعر القديم من أوجه الشبه بين هذين الزوجين الحيوانيين وبين الزوجين البشريين حتى نزداد عطفا عليهما وحزنا لمصابهما وأسفا لسوء حظهما .

ثم تأمل الآن كيف ان عينه الدقيقة تتبع السهم اذ اخترق جسد الأتان ونفذ منه فخرج من الجنب الآخر وسقط على الأرض . فهذا السهم حين سقط كان ريشه قد تصمع أى انضم والتصق بعضه ببعض مما تشرب من الدم . وهذا التفصيل الدقيق فى التصوير يزيد من شعورنا بالكارثة ، لأن هذا السهم قبل أن يدخل جسد الأتان كان ريشه مستقيما منتصبا ، فلما دخل جسدها ومزق أحشاءها واختلط بدمها خرج مبتلا بالدم وقد التصقت ريشاته وتهدلت . وحكاية « متصمع » بصوتها لهذا الابتلال والالتصاق واضحة . والآن نفهم لماذا وصف الأتان بأنها نجود ، فهذا يزيد من كمية اللحم الذى مزقه السهم فيجعل التمزيق أشد وأنكى . تلاحظ فى هذا التصوير ، كما ستلاحظ فى قصة الثور الوحشى القادمة ، ما قد يخيل اليك انه تلذذ دموى من الشاعر يدل على قسوة قلبه وفرحته

بألم الحيوان ومصرعه . لكن تذكر انه انما يقص قصصه هذا للتدليل على قسوة الدهر وبطشه بالأبرياء ، فهو فى صف الحيوان المسكين وليس ضده . وتذكر حقيقة أخرى قد تكون منفرة ، لكنها للأسف الشديد صادقة على نفوسنا البشرية جميعا : ان النظر فى مصاب الآخرين يخفف من وقع مصابنا نحن . ليس هذا بالضرورة لأننا قساة القلوب أو لأننا نود الشر لغيرنا ونفرح بحلوله بهم ، فقد نكون أرحم الناس وأشدهم كرها لمصاب الآخرين ،لكنها طبيعتنا البشرية التى لا نستطيع لها تغييرا ، فمن طبيعة الأشياء ان البلوى حين تعم تخف ، ومن طبيعة النفس ان رؤية النفس لمصائب الآخرين تقوى من صبرها على مصابها الخاص .

لعلك لاحظت ظاهرة أخرى من اختزال اللغة القديمة واعتمادها القوى على ذكاء السامع فى تتبع الألفاظ ، فالضمائر تتوالى وكل منها يعود على شخص مختلف دون أن يبين لنا الشاعر هذا الشخص . فضمير المفرد الغائب فى « نكرنه » يعود على الصياد ، وفى « امترست به » يعود على الحمار ، وفى « رمى » يعود مرة أخرى على الصياد ، وفى « خر » يعود على السهم . وسترى ان الأفعال فى البيت القادم تعود ضمائرها على الصياد مرة أخرى . وهذا شىء لا تستطيع أن تفعله فى اللغة الانجليزية مثلا ، كما انه يصعب على القارىء الحديث تتبعه فى كثير من الأسلوب العربى القديم .

٣٣ـ فبدا له أقْرابُ هذا رائغـــاً عَجِلاً ، فعَيَّثَ فى الكِنانة يُرْجِع

لما سقطت الأتان انكشف الحمار للصياد ، ومن هذا نزداد فهما ان الأتان كانت تستره بجسمها عنه (أى تستر الحمار عن الصياد !) ، فبدا للصياد أقراب الحمار ، والأقراب جمع قُرب وهو الخاصرة . ويقول

الشرح القديم : انما بدا له قرب واحد ولكن الشاعر جمعه بما حوله . وهذا صحيح ، واستعمال الجمع للمفرد فى مثل هذا الغرض كثير فى الشعر القديم ، وفى تفسير البيت القادم سيذكر الشرح القديم لم خص الشاعر خاصرة الحمار بالذكر . وهو ان الصياد لخبرته وحذقه سيتخير هذا الجزء من جسم الحيوان ليرميه بسهمه حتى يدخل فيه فيصيب منه مقتلا ، دون أن تحجزه عظام تصده عن الجسم وتبقيه جرحا سطحيا بالجلد لا يسبب قتلا . و « رائغا عجلا » حالان من الحمار ، فهو قد راغ أى عدل بجسمه فانثنى به وحاول الارتداد الى الخلف طلبا للفرار من هذا الماء الذى يوجد الصياد على الجانب الآخر منه . والذى جلب الهلاك الى قرينته . ولكن الصياد الحاذق سيدركه فى هذه اللحظة المضبوطة قبل أن يتم استدارته فيولى الصياد كفله ، والكفل لا مقتل فيه . وفى تلك اللحظة المضبوطة تكون خاصرته قد واجهت الصياد وأمكنت له . ومن هذا ترى مرة أخرى دقة الشاعر القديم فى تفصيل الحركة بجزئياتها الدقيقة .

لكن الصياد قبل أن يفعل هذا يحتاج الى برهة قصيرة يخرج فيها من جعبته سهما آخر ، والشاعر يعنى أن يقول انه لسرعته ومهارته وخفة يده يستطيع أن يخرج هذا السهم قبل أن تتم استدارة جسم الحمار فيدركه وخاصرته لا تزال بادية له ، أى يخرج السهم فى ثانية أو أقل من ثانية . وقوله « عيث » أى مد يده الى كنانته ليخرج سهما ، والصيغة فعّل بتشديد العين من الفعل عاث تدل على الطلب والتلمس ، فهو يعيث فى الكنانة أى يتحسس فيها يلتمس سهما آخر ، لكنه كما رأينا يلمسه ويستخرجه بسرعة فائقة . والفعل يرجع أى يرجع يده الى الكنانة ، وقد اختلفوا فى الفرق بين رجع وأرجع ، فقيل أرجع اذا مد يده الى

الخلف . وقال الأصمعي : اذا مد يده الى شيء يطلبه قيل قد أرجع ، فاذا انصرف بجسمه كله قيل قد رجع بغير ألف . وقيل ان أرجع هى مجرد لغة هذيل فى رجع . ومهما يكن من صحة الفرق بين رجع وأرجع أو عدمه فالشاعر يتتبع فى دقة حركة يد الصياد اذ ارتدت الى الكنانة ودخلت فيها تتلمس سهما جديدا بسرعة ومهارة ، دون أن يحول الصياد بصره عن الحيوان لحظة واحدة .

٣٤ـ فرمى ! فألْحَقَ صاعِدِيًّا مِطْحَرًا بالكَشح ، فاشتملتْ عليه الأضْلُعُ

مرة أخرى يتكرر الفعل الرهيب : فرمى ! فتكون لتكرره رهبة مضاعفة . ولما رمى الصياد بسهمه الثانى نجح فى اصابة هدفه المضبوط فأصاب كشح الحمار . وهنا يقول الشرح : وانما رمى الكشح لحذقه بالرمى لأنه ليس بينه وبين الجوف عظم يرد السهم . وكان ينبغى أن يضيف انه تمكن من ذلك بسرعة خاطفة قبل أن يتم تحول الحمـار بجسمه ، فهذا هو الوصف الأهم الذى يقصده الشاعر . والشاعر يصف السهم بأنه صاعدى ، نسبة الى قرية فى اليمن يقال لها صعدة ، وقد ذكرنا من قبل اشتهار اليمانين بكثير من الصناعات الجيـدة ، فهو اذن سهم جيد الصنع مرهف الحدين . الا أن لسان العرب يعطى للصاعدى شرحا آخر ، فيجعله صفة للحمار نفسه ، اذ تسمى حمر الوحش « بنات صعدة » ، وعلى هذا الشرح يكون صاعديا مفعولا أول ومطحرا مفعولا ثانيا . الا اننا نغلب أن تكون تسمية الحمر « بنات صعدة » تشبيها لها بالرمح ، لأن الصعدة هى القناة المستوية التى تنبت مستوية ، أى دون أن يسويها صانع الرماح . فنحن نرجح أن يكون صاعديا وصفا للسهم . أما المطحر بكسر الميم فهو السهم البعيد الذهاب ، يقال طحره

عنه طحرا اذا أبعده عنه ، ومنه قول طرفة فى معلقته فى وصف عينى الناقة « طحوران عوّار القذى » . والمطحر بضم الميم الذى قد صنعت قذذه أى ريشاته صنعا دقيقا جدا ، يقال قد أطحرت ختانة الصبى اذا استقصى فيها .

لاحظ الآن تنويع الشاعر ، فالسهم الأول الذى أصاب الأتان قد اخترق جسمها فخرج من جنبها الآخر وخر على الأرض متصمعا ، أما السهم الثانى الذى أصاب الحمار فقد بقى فى جوفه فاشتملت عليه أضلعه . فان كان السهم الأول يروعنا بابتلاله بالدم والتصاق ريشه ، فالسهم الثانى يروعنا اذ نعرف مدى ايلامه للأحشاء اذا بقى فيها .

٣٥ـ فأبدَّهن حُتوفَهن فهاربٌ بذَمائه أو باركٌ متجَعْجِع

الآن وقد سقط الحمار واتانه المتقدمة ، التفت الصياد الى باقى الأتن فأدركها بنفس السرعة الفائقة ، فأبدّها حتوفها ، ويقول الشرح القديم ان هذا معناه انه أعطى كل واحدة منهن حتفها على حدة ، لم يقتل اثنتين بسهم واحد ولم يقتل واحدا ويدع واحدا ، يقال أبدّ الخليفة الناس أعطياتهم أى أعطى كل واحد منهم على حدته . لكننا نعتقد ان فى هذا أيضا اشارة الى اختلاف أنواع الاصابات التى أصابها بها ، فى مختلف أجزاء جسمها ، بدليل تنويعه بين حالاتها بعد اصابتها فى باقى البيت ، والخليفة اذ يعطى كل واحد من الناس عطيته على حدة تكون العطايا مختلفة النوع أيضا . ومن هذا نرى ان أبا ذؤيب يستعمل الفعل أبدّ بسخرية مرة ، كأن الصياد يفرق على الأتن هدايا لكل واحدة منها هديتها المخصصة لها . وفى قوله « أبدهن حتوفهن » اشارة أخرى الى ثقة الصياد وتمكنه واطمئنانه الى مقدرته على أن يصيبها جميعا

واحدة واحدة دون أن تنجو منها واحدة . ثم ينوع الشاعر فى مصائرها ، فبعضها يهرب بذمائه أى ببقية نفسه ، فندرك من قوله « بذمائه » ان هذا الهارب لن يبتعد طويلا قبل أن يسقط صريعا فيدركه الصياد فيما بعد ، وبعضها يبرك لتوه فى مكانه متجعجعا ، أى ساقطا متهدلا بعضه على بعض . وهى كلمة تحكى بصوتها معناها ، تأمل فى توالى الجيم والعين مرتين .

٣٦- يَعْثُرن فى حَدّ الظُّبات كأنما كُسِيَتْ بُرودَ بنى تَزِيدَ الأذْرُعُ

حتى الأتن التى لم يصب منها مقتلا قد أصابها بالسهام فى أرجلها فبقيت مغروسة فيها تعطلها عن الهرب البعيد ، فهى تتعثر فى حد الظبات ، والظبات جمع ظبة وهى حد النصل . وقد سالت الدماء على أذرعها فكستها بخطوط يشبهها الشاعر بالخطوط الحمراء التى تصبغ بها البرود التزيدية . والبرود التزيدية قد مرت بنا فى الفصل الثامن حين رأينا تصوير علقمة لغنى القبيلة الراحلة بأنهم يجللون جمالهم بهذه البرود النفيسة ذات الحمرة القانية . أما الاستعمال الجديد الذى يستعمل أبو ذؤيب فيه هذه البرود فمختلف جدا ، لأنه يتضمن سخرية مرة من قسوة القدر ، ويشير الى مفارقاته . فهذه الخطوط الدموية القانية التى تكسو أذرع الأتن تذكره بالخطوط الحمراء الزاهية التى تخطط البرود التزيدية ، كأن الأتن قد ارتدت هذه البرود وذهبت تختال فيها . لكن ما أعظم الاختلاف بين طرفى التشبيه رغم تشابههما الحسى ! تلك البرود تدل على الغنى واليسار والهناءة ورغد الحال ، وهذه الخطوط مقترنة بالألم والعذاب والموت والفناء .

وهذا يلفتنا الى حقيقة فنية ذات أهمية فى الشعر القديم ، هى اجتماع

الأضداد فى بعض التشبيه العربى ، والسر فى هذه الحقيقة يعرفه دارس علم النفس : وهو أن الأشياء تتداعى الى الفكر بأضدادها أكثر مما تتداعى بأشباهها . واستغلال الشاعر القديم لهذه الحقيقة هو جزء من نظرته العامة الى الكون والوجود وفلسفته فى الموت والحياة التى شرحناها فى الفصلين السابع والعاشر ، فهو ينبع من شعوره بأن الضدين كثيرا ما يتلاقيان ، اذ هما يتشابهان فى درجة عنفهما وان اختلفا فى نوعهما ، فيكون وقع كليهما على النفس شديد التقارب ، وهما يتشاركان أيضا فى الاسراع الى الزوال والفناء وعدم الثبوت ، فكل مافى الوجود عرضة للاضمحلال والانقضاء ، من سعادة وشقاء ، ولذة وألم ، والكائنات الحية من حيوان وانسان ليست فى تراوحها بين النقيضين سوى ألاعيب فى يد القدر يحملها على أحدهما حينا وعلى الآخر حينا آخر . وقد رأينا فى فصلنا السابع تشبيها آخر يقوم على الجمع بين الضدين والتسوية بينهما ، حين نظرنا فى تشبيه الحادرة لشاربى الخمر فى أقصى انفعالهم باللذة بالباكين حول جثة لم ترفع فى أقصى انفعالهم بالألم ، فحاولنا أن نتعمق أغوار هذا التشبيه العميق ، فى جوانبه الحسية وجوانبه النفسية على سواء .

وبهذه المفارقة المرة يختم أبو ذؤيب قصة حمار الوحش ، فاذا عدت الى أبياته وجدت انه بينما لجأ فى تصويره لعدو الحمر الى التشبيهات فأكثر منها ، جاء فى تصويره للفصل الأخير ، فصل مصرع الحيوان ، فلم يستعمل الا تشبيها واحدا ، هو هذا التشبيه الساخر فى البيت الأخير ، أما فى سائر الأبيات فلجأ الى الأفعال المتوالية ينقل بها الحركة السريعة المتدفقة . وما نظننا بعد هذه الدراسة المفصلة نحتاج أن نطيل فى التعبير عن مدى اعجابنا بمقدرته الشعرية ، ولكن نكتفى بأن نقول اننا ان شككنا فى كل شىء آخر فهناك حقيقة لا مجال للشك فيها : انه

جمع بين العاطفة الصادقة وبين البراعة فى تجويد الأداء . فنحن من ناحية يروعنا خلوصه الدقيق الى نفسية الحمر ، واستجابته العميقة لحالاتها النفسية من سعادة ومرح فى أول القصة الى عدو جاهد مفزوع فى وسطها الى فرحة بالعثور على الماء قبيل آخرها الى توجس كبير ثم مصرع رهيب فى خاتمتها . ونحن من ناحية أخرى تروعنا مقدرته على اجادة الوصف ودقة التصوير وتنويع وسائل الأداء مستغلا امكانيات اللغة أتم استغلال ومستغلا امكانيات الوزن أيضا ثم مكملا له بشتى الوسائل الفنية حين لا يسعفه تمام الاسعاف . وبجمعه بين هاتين الخاصتين يبلغ مانعتقد انه الذروة العليا لهذا النوع من التحقيق الشعرى . وقد لاحظنا بنوع خاص دقته فى تصوير الحركة الدقيقة المضبوطة ، ولكنها صفة سنزداد تعرفا لها فى قصته القادمة .

أما وقد أتم أبو ذؤيب قصة الحمار الوحشى فانه ينتقل الى قصة أخرى يلتمس بها مزيدا من التعزى عن مصابه الشخصى . وهو يلتمس قصته الثانية من حياة حيوان الصحراء أيضا ، لكن من أهم مزاياها انها ليست مجرد تكرار فى صورة أخرى لأحداث القصة الأولى وجوها ، بل هى كبيرة الاختلاف وان انتهت هى أيضا بالموت ودلت هى أيضا على تقلب القدر وحتم الفناء .

فالشخص الرئيسى فى القصة الأولى كان حمار الوحش ، وهو فى القصة الثانية الثور الوحشى . وهما حيوانان يختلفان لا فى شكلهما ولونهما فحسب (الحمار أسود الجسم ، والثور أبيضه ما عدا خطين أسودين ينحدران على جانبيه) ، بل فى عاداتهما وأماكن معيشتهما أيضا . والحمار الوحشى كانت تصحبه اناثه ، أما الثور فسنجده وحيدا ، ووحدته

هذه من أهم عناصر شقائه . والحمار وان كان ناضج السن كان لا يزال فى تمام قوته وصحته ، أما الثور ففى هرمه وضعف شيخوخته ، ولعل هذا سبب وحدته ، اذ لم يعد لديه قوة لاصطحاب الاناث . وقصة الحمار الوحشى تدور حوادثها فى الصيف ، ويعانى الحيوان فيها الحر الخانق والعطش المرهق ، أما قصة الثور الوحشى فتدور فى الشتاء ، ويعـانى الحيوان فيها البرد والريح والمطر . وحين يموت الحمار وأتنه يكون مصرعها على يد الصياد الفقير الذى يختبىء وراء مورد الماء وينتظر مجىء الحيوان العطشى ، أما الثور فيشترك فى صرعه كلاب الصيد وصاحبها وهم يتعقبونه فى مكانه الذى يلجأ اليه . ودخول الكلاب فى القصة يجلب اختلافا آخر أساسيا فى الأحداث والحركات ، هو الصراع العنيف بينها وبين الثور قبل أن يلقى مصرعه ، فهو يدافع عن نفسه بقرنيه الطويلين الحادين ، فى حين لم يكن للحمار وأتنه سلاح تدفع به عن نفسها ، ولم يكن لها منجاة الا الفرار .

وسنجد اختلافا فنيا آخر حين ندرس تفاصيل القصة ، هو ان الشاعر فى قصة الثور يدخل فى الكارثة مباشرة ، فيصف هروب الثور وتعقب الكلاب له ، ولا يقدم للكارثة بوصف حالة سعيدة رخية كان فيها قبل حدوثها . ولكن كما فعلنا فى قصة الحمار الوحشى ، نريد قبل أن نتناول عرض أبى ذؤيب لقصة الثور أن نعطى خلاصة لأهم أحداثها كما يرويها الشعراء القدامى ، حتى نكون أقدر على تعرف التناول الخاص الذى يتناولها به أبو ذؤيب .

هنا أيضا نجد ان المناسبة الكبرى التى يقص فيها الشعراء قصة الثور الوحشى هى تشبيههم لناقتهم أو جملهم (وأحيانا لفرسهم) بالثور

فى سرعة العدو . وقد يشبهون حيوانهم السريع بأنثى الثور لا بالثور نفسه ، أى بالبقرة الوحشية ، وهذا يدخل اختلافا فى بعض تفاصيل القصة وفى جوها العاطفى . وما قلناه عن أهمية قصة الحمار كما وكيفا يكاد ينطبق بتمامه على قصة الثور أو البقرة . وكثيرا ما توجد القصتان فى نفس القصيدة ، كأن الشاعر لم يكتف بتشبيه واحد مطول لسرعة ناقته ، والحقيقة هى انه يريد أن يتناول موضوعا آخر يجلى فيه خبرته بالحياة الوحشية فى الصحراء ويعطى سـامعه مزيدا من فنه التعبيرى والتصويرى .

وهذه هى أهم أحداث القصة مؤلفة مما قاله مختلف الشعراء .

١ — تبدأ القصة فى صميم الشتاء ، وطقس الشتاء القارس يكسبها من أول بيت فيها جوا مظلما ونغمة من الشقاء تختلف كل الاختلاف عن مناظر فصل الربيع الذى تبدأ به قصة الحمار . فنرى الثور يجوب الصحراء وحيدا كسيف البال ، يواجه وحده الآلام والأخطار التى تنذر بالوقوع . وغريزته تنذره بأن الحال ليست على ما يرام ، والطقس السىء يضاعف من خوفه وتشاؤمه . فالجو لاذع البرد ، وصفحة السماء متكدرة بالسحب المقبضة ، والأمطار الخفيفة تسقط بلا توقف ، والريح تعصف .

وفى بعض القصائد يتناول الشعراء بقرة وحشية بدلا من الثور ، وهنا لا يكون شعورها مجرد انقباض من سوء الجو أو احساس غريزى بدنو الخطر ، بل تكون قد فقدت وليدها الذى افترسته السباع ، فهى فى لحظة اهمال كانت قد تركته يرعى وحيدا ، وهى الآن تكفر عن اهمالها هذا بالندم المرير ، وتجول وديان الصحراء حائرة ملتاعة على وليدها المفقود ، والأودية تتجاوب صيحاتها الحزينة .

٢ — حين يأتى الليل فيشتد البرد يلجأ الثور أو البقرة الى أصل شجرة يلتمس فى كنفها حماية من قوى الطبيعة الغاصبة . لكنها لا تقدم له إلا أقل الحماية ، فقطرات المطر لا تكف عن السقوط على ظهر الوحش — ثورا أو بقرة — والرياح القارسة تجمد أطرافه وتخترق جسمه بسهام من البرد الأليم . وهكذا يقضى الحيوان الوحشى ليلة فظيعة من الألم المضنى ، والظلام الحالك يزيد من رعبه ، فلا تكون لديه سوى أمنية واحدة ، أن يسرع الصبح فى المجىء بنوره حتى يخفف بعض كربه .

٣ — أخيرا يأتى الفجر ، ويعقبه اشراق الشمس ، فيترك الوحش ملاذه الذى كادت الأمطار تغرقه ، باحثا عن عشب جاف ، وملتمسا الدفء فى أشعة الشمس . وهنا يصف بعض الشعراء تألق جسمه الأبيض الذى غسلته الأمطار وبللته كأنه درة متلألئة . لكن هذه النغمة البهيجة لا تستمر طويلا ، لأن لحظة استجمامه تكون قصيرة جدا — وهذه اللحظة التى يستمتع فيها بالدفء بعد البرد الشديد ، تناظر اللحظة التى يستمتع فيها الحمار بالماء البارد بعد الحر المزهق — وسرعان ما يدنو الخطر العظيم . فان الصياد يقترب ومعه كلابه الضارية المدربة . والصياد يعرف ان هذا هو أحسن الأوقات لمطاردة الوحش ، لأنه يكون فى أتعس حالاته النفسية وأضعف نشاطه ، ولأن الأرض المبلولة بالأمطار ستعوق عدوه السريع الذى اشتهر به وتسبب له الزلق والتخبط (وهنا ينسى الشعراء السبب المدعى الذى من أجله قصوا القصة !) . ثم يسمع الوحش عن بعد أصواتا تنذر بالشر ، لكنه ليس متأكدا بعد ، ودفء الشمس قوى الاغراء (كما كان الماء العذب البارد قوى الاغراء للحمر) ، فينظر فى كل ناحية ويرهف سمعه ، الى أن يرى أشخاص الكلاب مقبلة من بعيد ، ومن ورائها صاحبها يصيح بها . وهو لا يستطيع أن يبقى فى مكانه

منتظرا الكلاب حتى تحيط به ، وهو يدرك مقدار شراستها وقسوة عضها .

٤ — يعدو الوحش بأقصى سرعة يستطيعها فى حالته تلك ، لكن كلاب الصيد تتبعه كأنها خلية من النحل ، الى أن تقترب منه وتحيط به من كل ناحية وتقطع عليه طريق الهرب ، فيضطر الى الوقوف وقبول المعركة . وهنا ينقلب ذعره الى غضب عظيم ، فينثنى بجسمه ليقابل الكلاب مليئا بالكبرياء ، مصمما على أن يدافع عن نفسه ويقاتل أعداءه الى الرمق الأخـــير .

٥ — يهز الوحش قرنيه الطويلين المشحوذين ، كأنهما الرماح فى قوتهما ونفاذهما ، وينحرف بجسمه حتى يتمكن من اجادة استعمالهما ، وهما له سلاح فعال ، فيقاتل بهما بأكبر قوته وشجاعته ، وأيضا بذكاء ومواربة وهز خدّاع تتبعه طعنة مفاجئة . وبعد قليل يكسب المعركة ، وتهرب الكلاب ، بعد أن سقط عدد منها صريعا ممزق الأحشاء ، وفر الآخرون وقد أصابتهم جروح موجعة وهم يعوون ألما .

٦ — اذا كان الشاعر قد أورد قصة الثور أو البقرة الوحشية فى مجال التشبيه لسرعة ناقته ، اكتفى بالفصول الخمسة الماضية ، وسمح للحيوان الوحشى بأن يفر سالما . أما اذا أورد القصة كمثال على حتم الموت وتقلب الزمن وبطش الدهر ، فانه يضيف فصلا ختاميا حزينا . وفى هذا الفصل نرى ان انتصار الوحش على الكلاب لم ينفعه شيئا ، ففى هذه الأثناء يكون الصائد نفسه قد اقترب ، وعمل الكلاب فى الحقيقة ليس أن تصرع الثور بل أن تعطل هربه وتجرح أرجله حتى يدركه صاحبها ، فيرميه بسهم مصيب فيخر صريعا .

نستطيع الآن أن ننظر فى تناول أبى ذؤيب لقصة الثور الوحشى ، فترى كيف قادته حالته الشخصية الى الاهتمام بتفاصيل معينة فى أحداثها وصورها .

٣٧ــ والدهرُ لا يَبقَى على حَدَثانه　　شَبَبٌ أفزّته الكلابُ مُرَوَّع

يفتتح أبو ذؤيب قصته الجديدة بنفس الشطر الذى قدم به قصته السابقة . وبهذا يعيد تقرير الغرض ويحقق بين قسمى القصيدة تآلفا عاطفيا وموسيقيا . ولا شك ان هذا الشطر يزداد قوة ايحاء حين نسمعه للمرة الثانية . وهو يختار ثورا شببا ، والشبب هو المسن من الثيران والغنم ، الذى انتهى شبابه (مرة أخرى لا يذكر الحيوان المقصود بالاسم ويكتفى بوصفه) . ومن الواضح ان كون الثور مسنا يجعله أقرب اليه فى حالته الشخصية ، فيكون أقدر على مشاركة شقائه وآلامه ، والرثاء لمصرعه ، وان كنا لا ندعى انه تعمد هذا واعيا ، فأغلب الظن انه يتجه كما يتجه سائر الشعراء الى الزيادة من تأثير القصة فى السامع ، أكثر مما يفكر واعيا فى انسجامها مع حالته هو . ولكن النتيجة التى سنراها على أى حال هى ان قصة الثور أشد تنفيسا عن حال أبى ذؤيب من قصة الحمار . وهذا ينقذها من أن تكون مجرد تكرار ، ومن أن تكون هبوطا (آنتى كلايماكس) ، ويساعد القصيدة على النمو العاطفى والتطور الفنى والازدياد فى التأثير .

ثم نراه فى بيته الأول هذا يحملنا الى الأزمة مباشرة ، حين أفزّت كلاب الصيد ذلك الثور ، أى أزعجته وأفزعته وطردته ، فصار مروعا أى أصابه الروع الشديد . وواضح ان الفعل أفزّ يصور انفعال الانزعاج والفزع والنفور بزايه المشددة ذات المزازة القوية فى الفم والوقع الحاد

على الأذن ، خصوصا اذ تسبقها نفخة الفاء وحدة الهمزة القاطعة . ونحن لا نزال نستعمل هذا الفعل فى صيغته المجردة فى فعل الأمر : فِزّ ! ، أو : فزّ قوم ! نستنهض أحد الناس بعنف وغضب . والمروع بتشديد الواو صيغة مبالغة من المروع بضم الراء ، أولاهما من روّع وثانيتهما من راع .

٣٨ـ شَعَفَ الكلابُ الضارياتُ فؤادَه فإذا رأى الصبحَ المصدَّقَ يَفْزع

هذه الكلاب ضارية لأنها من نوع شديد الشرسة بطيعته ، ولأنها دربت على المطاردة والمهاجمة والقتال ، ولأن صاحبها يجوعها قبل أن يطلقها على الحيوان الوحشى ، وكل هذه حقائق نعرفها من الشعر القديم الذى يتناول قصة الصيد بالكلاب . شعفت هذه الكلاب فؤاد الثور ، والفعل شعف لا نزال نستعمله بمعناه القديم فى مثل قولنا العامى « شعفت قلبى يا بنى ! » . وهو مأخوذ من شعفة القلب وهى رأسه عند معلق النياط ، ومعناه أصاب شعفة قلبه بحب أو ذعر أو جنون ، والشعاف بضم الشين الجنون ، والمشعوف المجنون . فالكلاب قد أصابته برعب شديد جعله كالمجنون .

ومن الشطر الثانى نعرف ان أبا ذؤيب يصف الثور فى ليلته المرعوبة التى قضاها ، فنفهم انه كان قد رأى الكلاب فى النهار المنصرم ، لكنه تمكن من الهرب منها وجاء الليل يستره بظلامه . الا انه يخشى أن تعثر عليه فى الصباح التالى . وكل هذا يزيد من شعورنا بالدخول فى الأزمة وهى متوترة ، بعكس قصة الحمار . لذلك يفزع الثور حين يرى الصبح المصدق ، ويعنى به أبو ذؤيب الصبح الصادق الحقيقى الذى سيعقبه بزوغ الشمس . فنفهم من هذا انه كان قد فزع حين رأى الفجر الكاذب ،

ثم عاد الى شيء من الهدوء حين استمر بعده الظلام ، أما الآن فيرى الصبح الصادق الذى لا تأجيل بعده لمطلع الشمس . لكن أبا ذؤيب يعود فى بيتيه القادمين الى وصف ليلته الأليمة المرعوبة التى قضاها قبل مجيء ذلك الصبح ، حتى يبين مدى سوء حاله حين طلع عليه الصباح .

٣٩ـ ويعوذَ بالأَرْطَى إذا ما شَفَّه قَطْرٌ وراحتْه بَلِيلٌ زَعْزَع

لجأ الثور فى تلك الليلة الشديدة الى شجر الأرطى يحتمى به ، والأرطى وواحدته أرطاة شجر شوكى ينبت فى الرمال يعتاده البقر والظباء ، فهو يلوذ به من ماء المطر الذى شفه أى آذاه وجهده ، ومن الريح البليل وهى ريح الشمال الباردة التى تنضح الماء ، الزعزع وهى الشديدة التى تزعزع الشجر والأبنية لشدة هبوبها وتحرك كل شيء . والشاعر يفهمنا بهذا ان شجر الأرطى الشوكى لم يعط الثور حماية كافية من ذلك المطر وتلك الريح . استمع الآن الى توالى المقاطع وانظر كيف دخل الاضمار (تسكين الحرف الثانى) جميع تفاعيل البيت ما عدا التفعيلة الأولى ، مصورا بهذا ضربات القطر والريح فى طعناتها المتعاقبة لجسم الثور .

٤٠ـ يرمى بعينيه الغُيوبَ وطَرْفُه مُغْضٍ يصدّق طرفُه ما يَسمع

بعد أن وصف حالته المادية فى تلك الليلة ، من برد وبلل ولذع ريح ، يصف الآن حالته النفسية . فهو فى خوفه وتوقعه للخطر ينظر نظرات خاطفة فاحصة الى الغيوب حتى يرى ما يأتيه منها . والغيوب جمع غيب وهو المكان المنخفض من الأرض ، لأنه يغيب عن النظر ، فمنه يأتى الخطر ، بخلاف الجبال والتلال التى تبصرها العين فى الصحراء بسهولة فترى ما يتحرك عليها . تذكر ان نظره هذا كان فى ظلام الليل ،

لذلك يجهد عينه بالاغضاء ، والطرف المغضى كما يقول الشرح القديم هو الذى له بين كل نظرتين اغضاء ، وكذلك الثور وهو أقوى لبصره . ومعنى هذا انه ينظر نظرة ثم يغمض عينيه ثم يفتحهما لينظر نظرة أخرى وهكذا ، كما نفعل نحن أيضا حين نريد أن نجيد التحديق فى شىء . وطرفه بهذا النظر والاغضاء الجاهد يصدق ما يسمع ، أى يحاول أن يجد مصداق ما يسمع ، فكلما سمع صوتا رمى ببصره الى مصدره ليحققه فيكون ذلك تصديقا له . وروى أحد الشراح « يصدق طرفه » بالنصب على أنه المفعول به و « ما » الفاعل ، وقال احتجاجا لروايته ان الوحش أنفها أصدق عندها من سمعها وبصرها ، وسمعها أصدق عندها من نظرها ، ومعنى هذا ان حاسة الشم عندها أقوى الحواس ، تليها حاسة السمع ، ثم حاسة البصر . وكلامه صحيح علميا ، لكنه يزيد من تمسكنا بالرواية الأولى التى تجعل « طرفه » الفاعل ، فكلما سمع الثور بأذنيه المرهفتين صوتا نظر بعينيه فوجدت عيناه مصداق ما سمع ، فعيناه لا تكذبان سمعه بل تؤكدان صدقه ، واعتماده الأول لا يزال على سمعه ، أما نظره فلمجرد زيادة التأكد .

وهكذا يصور لنا أبو ذؤيب فزع الثور ورعبه الشديد وقضاءه ليلته لا فى راحة واطمئنان بل فى حذر لا يرتخى ، وكلما سمع صوتا صادرا من اهتزاز غصن أو دحرجة حصاة أو سقوط ورقة أو قطرة مطر أو تحرك حيوان صغير من حيوان الصحراء انتفض رعبا وحدق فى مصدر الصوت تحديقا شديدا ليتأكد من انه ليس صادرا عن الكلاب التى تتعقبه . ونحن ندرك ان تلك الليلة العاصفة بالريح والمطر لابد انها كانت زائدة الأصوات عن القدر المعتاد .

٤١– فغـــــدا يُشرِّق مَتْنَهَ فبدا له أُولى سوابقِها قَريباً تُوزَعِ

أخيرا جاء الصباح الذى يتوقعه الثور ويخشاه ، وأشرقت شمسه بضوئها ودفئها . لكننا نجد الثور برغم خوفه قد اضطره البرد القاسى والبلل الأليم أن يغامر بالخروج الى الشمس يعرض لها ظهره لتذهب ما عليه من المطر وندى الليل . ولكنه ما تمتع بهذا الدفء قليلا حتى ظهرت له الكلاب من مكان قريب . وقوله « قريبا » يفهمنا ان الثور من تلذذه بدفء الشمس كان قد أخذته فترة غفوة قصيرة لم ينتبه منها ولم يعد الى ارهاف السمع وتحديد البصر الا وقد اقتربت الكلاب . بدت له أولى سوابقها ، أى التى سبقت منها سائر الكلاب وتقدمتها ، وهى تسبقها لأنها أشدها شراسة ونشاطا واشتياقا الى مهاجمة الثور . لكن صاحبها يزعها أى يكفها عن اللحاق بالثور ويرغمها على أن تظل مع باقى الكلاب حتى تهاجمه فى مجموعة متحدة . لأنها كما يقول الشرح القديم اذا لقيت الثور فرادى لم تقو عليه وقتلها واحدا بعد واحد ، أما اذا اجتمعت أعان بعضها بعضا . والشاعر يريد منا أن تتخيل هذا العراك بين الكلاب الشرسة التى تتحرق شوقا الى مهاجمة الثور وبين صاحبها الذى يبذل جهدا كبيرا فى كفها عن مهاجمته ، وهذا يزيد من انتظارنا المرهوب للمعركة الدامية التى ستقع بين هذه الكلاب وبين الثور حين يطلقها صاحبها عليه .

الى هنا لا شك اننا نجد فى أسلوب أبى ذؤيب متعة وسلاسة وتدفقا ، لكننا لا نجد بعد امتيازا فنيا كبيرا يميزه على الشعراء الآخرين الذين تناولوا هذه الفصول من قصة الثور أو البقرة الوحشية . لكنه يبدأ فى تسنم قمته التى لا مثيل لها حين يأتى منذ البيت القادم الى لقاء الثور

والكلاب . فالحق ان هذا هو الفصل الذى يستحوذ على أقصى اهتمامه ويثير أكبر انفعاله العاطفى واحتفاله الفنى . والسبب واضح لنا نحن القراء ، فهو الفصل الذى يتقمص فيه شخصية الثور فيشعر فيه بأنه مثال لصراعه هو مع عوادى الدهر .

٤٢ـ فاهتاج من فزعٍ ، وسَدَّ فُروجَه   غُبْرٌ ضَوارٍ ، وافيان وأجْدَع

هنا يدرك الثور مأزقه الشنيع الذى أوقعته فيه لحظة استرخائه فى دفء الشمس ، فيفزع أشد فزعه ويلجأ الى الفرار السريع . لكن لات حين فرار . قد أدركته ودخلت بين قوائمه فسدت فروجها ، أى الفتحات بين كل رجلين ، فعطلته عن الجرى . وهذه كما قلنا وظيفة الكلاب فى تعطيل الوحش وابطاء سرعته حتى يدركه الصائد بسهامه . هناك شرح آخر للفروج ، أنها الجهات المحيطة به من الأرض ، فالفرج على هذا الشرح هو الواسع من الأرض ، وأبو ذؤيب يصور بذلك تلمس الثور لجهة ينفذ منها ، لكن الكلاب قد أحاطت به من كل الجهات ولم تدع له منفذا . وهناك رأى آخر نراه بادى الضعف ، هو أن « سد فروجه » معناه ملأ فروجه سرعة جرى وشدة عدو ، وأن الشاعر ينسب هذا الفعل الى الكلاب وان كان الثور هو الذى أسرع فى الجرى لأن الكلاب هى سبب اسراعه . لكنا لا نرى حاجة الى كل هذا التكلف فى التأويل ، وهذا الشرح يفقد البيت ما فيه من تصوير مجسم لمأزق الثور نراه فى كلا الشرحين السابقين ، ونزداد رفضا له حين نتذكر قول لبيد فى معلقته يصور البقرة الوحشية فى مثل هذا المأزق :

فغدت كِلا الفَرْجَين تحسب أنه   مَوْلَى المَخافةِ ، خَلْفُها وأمامُها

ثم يفصّل الشاعر وصف الكلاب السابقة التى لحقته ودخلت بين

قوائمه أو أحاطت به من جميع جهاته ، فيقول انهـا ثلاثة كلاب غبراء اللون قد ضريت على الصيد أى دربت على مهاجمته ، منها كلبان وافيان أى سليما الأذنين ، وكلب أجدع أى مقطوع الأذن . ولا شك ان هذا التفصيل يزيد من تجسيم الصورة وقدرتنا على تخيلها تخيلا حسيا . والشرح القديم يقول انه قد قطعت أذنه لأن تلك علامة يعلم بها الكلاب . لكننا نرجح انه قد فقد أذنه فى معركة سابقة ، كما نرى حتى فى كلابنا التى تحرس البيوت اذا كانت قوية الشراسة كثيرة المعارك مع الكلاب الأخرى والقطط وغيرها ، فكثيرا ما نرى فيها آثار المعارك باقية فى آذانها وأنوفها وأعناقها .

٤٣ـ يَنْهَشْنه ويذُبُّهن ويَحتمى عَبْلُ الشَّوَى بالطُّرَّتين مُوَلَّع

الآن تصل الحركة الى أسرعها فى هذه الأفعال الثلاثة المتوالية فى الشطر الأول . وهو فى هذه القصة يناظر الشطر الأول من البيت الحادى والثلاثين فى قصة الحمار الوحشى « فنكرنه ونفرن وامترست به » ، سواء فى تنغيمه الموسيقى وفى موضعه من القصة النامية ، الا أن الأفعال المضارعة فى الشطر الراهن لها تمثيلها الخاص للحركة بمجرد مضارعتها ، كما أنها تصور صراعا يبدأ بين الثور ومهاجميه ، فى حين أن الحمر لم يكن لها وسيلة الا محاولة الفرار . الكلاب التى أدركت الثور الفار ودخلت بين قوائمه تنهش لحمها بمقدم أسنانها ، وهو يحاول أن يدفعها عنه وأن يحمى نفسه من عضها . لاحظ ان الثور هنا لا يحارب الكلاب بعد حربا جادة ، بل يكتفى بالدفاع والروغان ، لأنه لا يزال يحاول الاستمرار فى الفرار برغم عضها له ، فهو يدرك بغريزته أو ذكائه أو خبرة سابقة ان الخطر كل الخطر هو فى الوقوف وقبول هذه المعركة مع الكلاب .

ثم يصفه فى الشطر الثانى بأنه عبل الشوى أى غليظ القوائم ، والقارىء يدرك ان غلظة قوائمه ليست مجرد تسجيل حسى ، بل اشارة الى ان الكلاب تجد فيها مجالا واسعا مغريا للعض والتمزيق الشرس . ويصفه بأنه مولع بالطرتين ، والتوليع اختلاط اللون بين سواد وبياض ، والثور العربى كما شرحنا أبيض الظهر ، الا أن بكل من جنبيه خطا طويلا داكن اللون (بنى غامق كما نسميه) يسير بمحاذاة سلسلته الفقرية وينحدر الى خاصرتيه . والشاعر يريد باشارته الى هذين الخطين اللذين يختلف لونهما عن لون ظهره أن تتصور تحركهما المستمر فى اندفاع جسمه وانثنائه ودورانه فى أثناء محاولته الدائبة أن يفر من الكلاب ويتجنب عضها ، تارة يظهر لنا ظهره الناصع البيـاض وتارة يظهر لنـا جنبه المخطط ثم جنبه الآخر . وهذا يزيد من تصوير التحرك المستمر الذى يتحركه جسمه وتعدد انعكاس الضوء أكثر مما لو كان كله لونا واحدا ، كما تحقق اذا أغمضت عينيك برهة وتخيلت المنظر بمخيلتك البصرية .

٤٤ـ فنَحا لها بمُذَلَّقَـيْن كأنما بهما من النَّضْخِ المُجَدَّحِ أيْدَع

هنا يضطر الثور الى الوقوف وقبول المعركة ، برغم حرصه السابق على الفرار ، وذلك من فرط شراسة الكلاب واصرارها على تعقبه وقسوة عضها له . فيطيش عقله وينثنى عليها للانتقام منها ، كما يحدث لنا أحيانا حين يشتد غضبنا فنقبل معركة نعلم أننا لن نفوز فيها ، لكن كبرياءنا المجروحة وشدة ألمنا ترغمنا وليكن ما يكون . وقوله « نحا » معناه انحرف الى جانب ليكون طعنه لها بقرنيه أمكن له . ويقول الشرح القديم أن التحرف فى الرمى والطعن أشد ما يكون ، وهذا صحيح فى كل حال ،

وهو أيضا صحيح فى الجر والجذب كما شرحنا فى الفصل الثامن ، ولكن تتذكر هيئة القرنين المنسحبين الى الوراء ، فالثور لا يستطيع أن يستعملهما بطعنة أمامية مواجهة ، بل لابد أن ينحرف ثم يرتد بهما حتى يدخل طرفيهما فى جسم العدو . وللثور الوحشى قرنان عظيمان طويلان بالغا القوة والارهاف ، والشاعر يصفهما بأنهما مذلقان أى محددان كالفولاذ المشحوذ . ثم يصف تلطخهما بالدم من أجواف الكلاب بكلمتين ، « النضخ » و « أيدع » . والنضخ هو الرش بسائل غليظ (بخلاف النضح وهو مجرد الابتلال بسائل رقيق) ، وفى هذا اشــارة الى أن الدم يختلط بأشلاء من جوفها . أما الأيدع فصبغ أحمر كانوا يصنعونه من صمغ نوع من الشجر ، فهو ليس أحمر اللون فحسب بل هو غليظ أيضا ، ويصبغون به الثياب ، وهذا التشبيه نظير تشبيهه السابق لطرائق الدم على أرجل الأتن بأنها تبدو كالخطوط الحمراء فى البرود التزيدية ، وبه نفس المفارقة ، فالثوب المصبوغ بالأيدع يكون زاهيا بهيج اللون ، أما حمرة القرنين فدليل التمزيق والعذاب .

لكن تأمل الآن فى عين هذا الشاعر الدقيقة ، لم تكتف بأن تلاحظ طعن الثور بقرنيه للكلاب فى طعنة مستقيمة ، بل لاحظت أن الثور بعد أن يدخل قرنه فى جسد الكلب يحركه فى جوفه حركة دائرية قبل أن يستله منه . وهذا نراه فى كلمة «المجدح» . والتجديح فى الأصل تحريك السويق واللبن لخلطهما (والسويق هو الناعم من دقيق الحنطة) . وهكذا نرى الثور من شدة غضبه وتعطش انتقامه يأتى بهذه الحركة القاسية فى داخل جوف الكلاب ليزيد من ايلامها ويمزق أحشــاءها . فاذا انتزع قرنيه بعد هذه الحركة فاننا نكاد نراهما وقد اكتسيا لا بالدم وحده كما يقول الشراح القدامى بل بقطع ممزقة من أجوافها . والشاعر

يضاعف من شهوة الثور وتلذذه القاسى بهذا الفعل حين يختار لتصويره تشبيها مأخوذا من خلط السويق واللبن ، فهذا من ألذ المأكولات التى كان العرب القدامى يستمتعون بها ويجدون فيها شبعا كبيرا كما يذكرون فى أشعارهم وأخبارهم .

٤٥ـ فكأنّ سَفُّودَيْن لَمّا يُقْتَرا عَجِلا له بشِواء شَرْبٍ يُنزَع

يزيد الشاعر من تصويره لشهوة الثور فى الانتقام وتلذذه بتمزيق أجواف الكلاب . فيشبه قرنيه اذ خرجا من أجوافها مكتسيين بقطع من لحمها بسفودين ، والسفود عود الحديد الذى تنظم عليه قطع اللحم ، وهما لم يقترا بعد ، أى لم يظهر منهما قتار اللحم وهو رائحة شيه ، لأن قطع اللحم التى تخرج على القرنين نيئة ، لذلك يجيد تشبيهه بأنه يجعل السفودين اللذين اختارهما سفودين لقوم شاربين يشوون اللحم «مزة» مع الخمر كما نقول . والشاربون كما يقول الشرح القديم وكما نرى من كثير من الشاربين فى أيامنا هذه يفضلون مع الخمر اللحم الذى لم يتم شواؤه ، أو « على الريحة » كما نقول (والانجليز يأكلونه وهو لا يزال يقطر دما ، ويسمونه underdone !) .

لكن لاحظ أن هذا البيت وسابقه لا يصوران شهوة الثور وتلذذه بالانتقام هو وحده ، بل يصوران أيضا شهوة دموية ثارت فى نفس أبى ذؤيب اذ نظم هذين البيتين البديعين . فهنا يصل انحيازه الى جانب الثور أقصاه ، ويتقمص هذا الثور المسكين المسن الضعيف الذى هاجمته هذه الكلاب المفترسة المعتدية دون ذنب جناه ، وهو فى كبر سنه كان الأجدر بالقدر أن يتركه ينهى سنيه القليلة الباقية فى هدوء وسلام لا يؤذى أحدا ولا يؤذيه أحد . تجد أثر هذه الشهوة فى تنغيم « بمذلقين » كأنه

يمصمص بشفتيه اذ ينطق بهذا اللفظ متلذذا . وفى « النضخ المجدح » اذا أجدت الاستماع الى ايقاع اللفظين وجرس حروفهما وبحة الصوت فيهما من قوة التشهى للانتقام . كما تجده فى التصوير القاسى فى ثانى البيتين اذ يؤكد تعجل هؤلاء الشاربين ونزعهم للسفودين قبل أن يتم انضاج اللحم الذى عليهما لشوقهم الى التهامه وهو « نصف طرى » أو « بدمه » .

فى الشرح القديم للمفضليات ، وفى ديوان الهذليين أيضا ، يأتى بعد البيت الخامس والأربعين بيت لا شك أنه موضوع فى غير موضعه ، وهو من غير رواية أبى عبيدة ، والذين أضافوه لم يحسنوا تخير موضعه، فوضعه الصحيح فى آخر هذه القصة تماما ، لذلك سنؤجله الى آخرها ونجعله البيت رقم ٤٩ .

٤٦ــ حتّى إذا ارتدّت وأَقْصَدَ عُصبةً   منها وقام شَريدُها يتضوَّع

نجح الثور فى معركته مع الكلاب ، على رغم سنه وضعفه وقوتها وشراستها . فارتدت عنه بعد أن أقصد أى قتل عددا منها ، والاقصاد أن يبلغ بالطعن ما لا تنجو منه بعده . ونهض شريدها أى ما بقى منهــا وتفرق هنا وهناك وهو يتضوع أى يعوى من الألم . وفى رواية «يتضرع» أى يصيح من شدة خوفه وذلك بعد هزيمته المخجلة . هنا نرى فرحة الشاعر بانتصار الثور . حقا ان هذا الانتصار لن يغنيه فى النهاية شيئا لأن صاحب الكلاب سيدركه ويقتله بسهمه ، لكنه قد أثبت شجاعته وكبرياء نفسه وانتقم لنفسه بقدر ما يستطيع ، فاذا سقط فيما بعــد سقط بطلا كامل الشرف موفور الكرامة لا يخزيه سقوطه . والثور لا يعرف مصيره هذا بعد بطبيعة الحال ، بل يخيل اليه الآن أنه قد تم

انتصاره ، وبهذا يثبت الشاعر مقدرته الفنية البعيدة اذ يسمح للثور بالانتصار الأول ، ويوهمه بالغلبة ، ويوهمنا معه فى قراءتنا الأولى للأبيات ، فيكون وقع المصاب عليه وعلينـا أعظم حين تأتى المفاجأة الأخيرة ، فتعود أعصابنا الى التوتر بعد أن ارتخت قليلا فى هذا البيت.

ونلاحظ أن الشاعر لم يعط جواب الشرط « حتى اذا ارتدت » ، وبدأ البيت القادم بفاء العطف ، فهو يترك لنا أن نتم المعنى . وهـذا الحذف للخبر وللجواب كثير فى اللغة القديمة وفى القرآن الكريم ، وهدفه تنشيط السامع وحث خياله على المشاركة ، فيترك له هو أن يتصور الخبر أو الجواب ، ويكون فى هذا زيادة فى التشويق والمتابعة ، أو التحسين أو التقبيح ، أو التبشير أو الانذار ، وما اليه . ومنه قوله تعالى فى سورة الزمر (آية ٧٣) « حتى اذا جاءوها وفتحت أبوابها وقال لهم خزنتها سـلام عليكم طبتم فادخلوها خالدين » . فنفهم أن الجواب المقدر هو شىء من هذا القبيل : دخلوها فوجدوا نعيما ورضوانا . ثم تبدأ الآية التالية « وقالوا الحمد لله الذى صدقنا وعـده وأورثنا الأرض تتبوأ من الجنة حيث نشاء فنعم أجر العاملين » . أما بيت أبى ذؤيب فنفهم جوابه شيئا مثل : هزمها هزيمة سـاحقة وأثبت شجاعته وظن أنه قد نجا وسلم من القتل .

٤٧ــ فبدا له ربُّ الكلابِ بكفِّه بِيضٌ رِهابٌ ريشهن مقزَّع

لشد ما خاب ظن الثور اذن ! فهاهو ذا صاحب الكلاب يدركه ، وفى كفه نصال بيضاء ، رهاب أى رقيقة مرهفة ، واحدها رهيب . وفى رواية رهاء أى متلألئة من صقل حديدها ، جمع رهو . وفى رواية رهاف ، وفى أخرى صوائب . وهى مكسوة بريش مقزع أى منتف من كثرة

مارمى به ، فتكون هذه اشارة الى خبرة الصائد ومهارته فى رمى السهام؛ أو معنى مقزع أنه محذف مخفف أى قد قطع قطعا دقيقا وألصق على السهم بمهارة . تأمل الآن فى الباءات السبع التى ترد فى البيت شديدة مزعجة تمثل عودة الثور الى الانقباض والرعب بعد أن ظن أنه نجا وانتصر .

٤٨ـ فرمى لِيُنْقِذَ فَرَّها فهوَى له سهمٌ فأنْفذَ طرَّتيْه المِنْزَع

فى أول هذا البيت يتكرر الفعل الرهيب الذى سمعناه مرتين من قبل فى قصة الحمار الوحشى . رمى الصائد الثور بسهامه لكى يصده عن تتبع فرها أى ما فر منها ، جمع فارّ مثل صحب جمع صاحب . ومن هذا نفهم ان الثور كان فى نشوة انتصاره يتعقب الكلاب ، ولو انه اكتفى بما حدث وأسرع بالهرب لنجا كما يقص لنا شعراء آخرون . فأصابه منها سهم دخل فى أحد جنبيه حيث الخط الداكن الذى وصفناه وخرج من الجانب الآخر . وهذه اشارة الى حذق الصائد بالرمى فى المقتل ، لأن هذا السهم يخترق جوفه ويمزق أحشاءه ، فلا نجاة له . أما « المنزع » فهو السهم ، سمى كذلك لأنه ينزع به ، الا اننا لا نرتاح الى هذا اللفظ ونظنه لم يأت به الا لضرورة القافية . والحق ان أبيات أبى ذؤيب فى قصة الثـــور متفاوتة الجودة ، وأجودها ما جاء فى صراع الثور والكلاب ، والظاهر أنه انفعل ببراعة الثور فى مصارعة الكلاب أكثر مما انفعل بمهارة الصياد فى رميه . لكننا على أى حال نأتى الى بيت جديد عظيم الجودة :

٤٩ـ فـكَبا كما يكبو فَنِيقٌ تارِزٌ بالخَبْتِ ، إلا أنَّه هو أبْرَع

لا جرم أن يعود انفعاله الى أقواه حين يصور سقوط الثور . هنا يسقط بطل القصة . والشاعر يضاعف من رهبة هذا السقوط بتكراره

للنغم الذى سمعناه فى قوله « فرمى » بقوله « فكبا » ، أى سقط لوجهه لما رماه الصائد . ثم يشبه سقوطه على الأرض بسقوط الفنيق وهو فحل الابل ، التارز وهو اليابس ، على الخبت وهو المطمئن من الأرض ليس به رمل . والشاعر لا يريد بهذا أن يرسم الصورة فحسب ، صورة وقوع جسم ضخم عظيم ، بل يريد أيضا أن ينقل الصوت الذى حدث حين سقط الثور على الأرض . لذلك جعل فحل الابل يابسا خاليا جسمه من الشحم والسمنة حتى يكون صوت وقوعه أشد صلابة ، وجعله يسقط على أرض يابسة لا رمل فيها حتى لا يمتص الرمل جزءا من هذه الصلابة . وأنت تسمع هذا الصوت جيدا اذا أنصتّ الى جرس الحروف وايقاع المقاطع منذ أول البيت الى أن يبلغ الصوت قمته فى كلمته البارعة « بالخبت » ، تأمل فى توالى المدات التى ترد فى كل كلمة من كلمات الشطر الأول : فكبا — كما — يكبو — فنيق — تارز ، يقود بعضها الى بعض الى أن تنتهى بالصدمة المفاجئة فى قوله : بالخبت ، بمقطعيها المقفلين : بل — خب ، يتلوهما المقطع القصير الذى يعطى الصدى : تِ . فاذا كررت هذه الكلمة بضع مرات وتأملت موضعها من ايقاع البيت وتنغيمه سمعت هذا الصوت المعين الذى فيه خبطة صلبة ولكن ليس فيه رنين . ثم يأبى الشاعر بعد هذا التشبيه الناطق الا أن يصف الثور بأنه أبرع من فحل الابل أى أكمل وأتم صنعا ، فسقوطه اذن يكون أشد وقعا على النفس وصوت السقوط يكون أغلظ على الأذن . الا أن شرح ديوان الهذليين يعكس المراد فيقول انه يريد أن الفنيق أعظم من الثور . ويحيرنا أن نفهم العلة فى هذا الشرح العجيب الذى لا يلتفت الى هدف الصورة أو حكاية الصوت .

وبهذا البيت تنتهى القصة فى الروايات القديمة ، لكننا نأتى هنا

بالبيت الذى روته بعد البيت الخامس والأربعين ، ونراه الختام الحقيقى للقصة ، ولا شك فى انه من نظم أبى ذؤيب ، وهو فى اعتقادنا يزيد مغزى القصة تأكيدا ، وهذا هو :

٥٠ـ فصرعْنه تحت الغبـار وجنْبُه   متَتَرِّبٌ ، ولكلّ جنب مصرع

الآن وقد أسقطه السهم وهو يحشرج حشرجة الموت تعود الكلاب اليه فتتكاثر عليه . الكلاب التى كان قد هزمها شر هزيمة وقتل منها عددا وأصاب الأخرى اصابات جعلتها تتضوع ألما أو تتضرع ذلا ، تعود الآن فـ « تتشطر » عليه بعد أن أوقعه السهم . وتلك هى الطبيعة الكلبية فيها — وفى بعض البشر للأسف الشديد ، كما يقول مثلنا العامى الساخر « العجل وقع هاتوا السكين ! » . وهى تتكاثر عليه حتى لا يعود الى النهوض ، لكن لم يكن لهذا داع ، فقد وافاه أجله المحتوم . والشاعر يزيدنا رثاء له اذ يصف تمرغ جنبيه فى التراب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ، كما تفعل الدجاجة المذبوحة . هكذا سقط هـذا الوحش العظيم ، ذو الشجاعة وذو الكبرياء . وهكذا يصرع فى التراب كل جنب مهما انتصب فى حياته وشمخ . وأبو ذؤيب يختم القصة بنفس الجملة التى استعملها من قبل فى البيت السادس حين كان يصور مصابه الخاص بفقد أولاده . وبتكرارها يزيد أقسام القصيدة ربطا موسيقيا وعاطفيا ، ويزيد عبرة القصة تأكيدا : ولكل جنب مصرع ...

* * *

بعد هذا يأتى أبو ذؤيب بقصته الثالثة التى يقصها لنفس الغرض ، ويبدأها بنفس البداية التى يكررها للمرة الثالثة « والدهر لا يبقى على حدثانه » . وهى تستغرق الأبيات الخمسة عشر الأخيرة من عينيته .

ولن ندرسها هنا ، بل نتركها لدراسة القارىء المهتم ، مكتفين بتعليق قصير .

فى قصته الثالثة يترك عالم الحيوان الوحشى ليلتمس عبرته من عالم البشر . فيصف محاربا شجاعا مدلا ببأسه ومهارته فى القتال ، يتخذ درعا من حديد ، ويمتطى فرسا قوية ، كريمة أبية ، سريعة نشيطة . وكثيرا ما فاز هذا المحارب فى القتال من قبل ، لكن القدر يتيح له فى يوم من الأيام فارسا لا يقل عنه شجاعة ولا مهارة ، يمتطى حصانا خفيف القوائم نشيط السرعة . والآن يأتى بيت رهيب فى تصوير لقاء البطلين اذ يتحدى كل منهما الآخر ، وتقف خيل كل من الجيشين المتحاربين تراقب المعركة بين البطلين المتكافئين :

فتناديا ! وتواقفت خيـــلاهما وكلاهما بطلُ اللقـــاء مُخَدَّع

وأبو ذؤيب يؤكد ان كلا منهما لا يقل عن الآخر لا فى شجاعته ولا فى خبرته السابقة بفنون القتال ولا فى جودة لباسه الحديد وقناته وسيفه ، ولا فى ثقته بالفوز . فماذا كانت النتيجة ؟ قتل كل منهما الآخر ، وسقطا معا .

فى قراءة هذه القصة يجب أن نفرق بين شيئين ، هدفها ، ومدى توفيق الشاعر فى نظمها . أما هدفها فنبيل رائع النبل ، كما سنشرح بعد . وأما توفيقها الأدائى فلا نظنه كبيرا . فهى أقل اجادة وامتاعا فى تفاصيل وصفها من القصتين السابقتين . وأبو ذؤيب يطيل اطالة نظنها مسرفة فى وصف خيل المحاربين ولباسهما وسلاحهما ، وان كنا نسلم بأن غرضه هو ان كل هذه العدد لم تغن شيئا فى انقاذهما من الموت ، ولكن الشعراء الآخرين يتفوقون عليه فى مثل هذه الأوصاف ، ولا يعطينا

هو جديدا ممتعا فيها . بل قد عاب الأصمعى عليه بعض وصفه هذا ، واتهمه بالجهل بصفات الخيل ، وذلك فى تعليقه على وصفه للفرس بأنها سمنت حتى اختلط لحمها بالشحم ، فلو غمزت فيه الاصبع لم تبلغ العظم ، فقال الأصمعى « هذا من أخبث ما نعتت به الخيل ، لأن هذه لو عدت ساعة لانقطعت لكثرة شحمها ، وانما توصف الخيل بصلابة اللحم . أبو ذؤيب لم يكن صاحب خيل » . يعنى انه لم يكن من الشعراء الذين يجيدون وصفها . ونحن وان كنا نحذر أشـد الحذر من تعليق اللغويين القدامى على الشعراء ، ونراهم فى كثير من الأحيـان يسفون ويتفيهقون دون أن يفهموا مراد الشعراء أو يدخلوا فى انفعالهم ، نوافق على ان أبا ذؤيب فى هذا الموضع ، وفى مواضع أخرى من نفس القصة ، لم يكن مجيدا .

لكن هذا لا يغفلنا عن حقيقة جليلة : هى ان أبا ذؤيب وان لم يجدد فى تفاصيل الأوصاف ولم يمتع بالصور ، قد جدد كل التجديد فى الغرض الذى من أجله ساق القصة . فالشعراء الآخرون لا يصورون المعركة الا ليفخروا بشجاعتهم وبلائهم فى القتال ، وليشمتوا بهزيمة أعدائهم . فان سلموا لأعدائهم بالشجاعة فليس ذلك الا زيادة منهم فى الفخـر بأنفسهم اذ استطاعوا أن يغلبوا أمثال هؤلاء الشجعان . أما أبو ذؤيب فيعلو على كل عصبية قبلية وتفاخر شخصى ، ويتناول المعركة بحياد تام بين البطلين المتنافسين ، لأن هدفه هو أن يتحدث باسم الانسانية كلها فيأسى لمقتلهما معا ، ويبين عبث الحرب وقلة غنائها . لذلك يهتم فى أكثر من بيت بأن يؤكد تساويهما فى الشجاعة والمجد والخبرة :

... ... وكلاهما بطل اللقـاء مخدَّع
مُتحامِيَيْن المَجْدَ ، كلٌّ واثق ببَـلائه ، واليومُ يومٌ أشْنَع

الى أن ينهى قصته ببيت يؤكد فيه المغزى :

وكلاهما قد عاش عِيشةَ ماجدٍ وجَنَى العَلاءَ ، لو ان شيئاً ينفع

وفى جملته الأخيرة « لو ان شيئا ينفع » يبلغ ذروة اعتباره وتحدثه باسم الجنس البشرى المنكوب ، بل يشير الى ان ما فى الانسان من فضائل ، مثل الشجاعة وطلب المجد والعلا ، هى أيضا من عوامل نقمة الدهر وبطشه به . ويقترب من زهير فى انسانيته العالية وبغضه للحرب وعدم رؤيته لأى فخار فيها وثورته على أضرارها البليغة بالبشر .

وبهذا التقرير ، ليس من شىء ينفع الانسان أو ينقذه من حتم الموت ، يختم أبو ذؤيب قصيدته العظيمة فى رواية المفضليات ومعظم نسخ ديوان الهذليين . الا أن « جمهرة أشعار العرب » تضيف بيتا آخر :

فعَفَتْ ذُيولُ الريح بَعْدُ عليهما والدهرُ يحصُـد ريبُه ما يَزرع

ورواية الجمهرة أقل ثقة بكثير من رواية المفضليات ، الا أن هـذا البيت يزيد المغزى مرارة ، اذ يصف كيف تأتى الريح على قبرى البطلين فتطمسهما ، فكأنهما ما كانا ، واستوى أن كانا شجاعين ماجدين أو كانا جبانين خسيسين ، ويعيد الحملة على « المجرم الأول » الذى وضعت القصيدة كلها للحملة عليه ، وهو « الدهر » الذى لا يزرع شـيئا الا ويحصده ، أى لا يقدم جميلا الا ليعود فيسلب ثمراته . وهـذه نهاية اليأس التى يستطيع أن يبلغها التفكير الانسانى حين ترهبه حقيقة الموت والفناء ، لم ينقذ أبا ذؤيب من التردى فيها اسلامه .

فلنتأمل برهة فى هذه الحقيقة ، لنرى فيها اصطراع الجاهلية والاسلام حتى فى هذا الرجل . فتفكيره فى هذه القصيدة جاهلى محض ، وموقفه

من الموت جاهلى محض ، ما عدا الاشارة اليسيرة التى رأيناها فى الشطر الأول من بيته الأول . هذا مع انه أسلم اسلاما حسنا ، وأبلى بلاء عظيما فى فتوح العرب أيام عمر وعثمان رضى الله عنهما ، ومات بعد حوالى عشر سنوات من نظم هذه القصيدة فى أثناء عودته من احدى الغزوات على سلطان الروم فى افريقية ، بعد انتصار ساحق على جيش الروم وقتل قائدهم ، وشاء « الدهر » أن يكون موته ودفنه فى مصر ، الأرض التى وارت أبناءه الخمسة !

ونحن نلتمس للمخضرمين جميعا العذر فى استبقائهم بعض آثار الفكر الجاهلى العتيق ، فما ظننا بهذا الشيخ الذى حل به مصاب نادر المثال فى هوله . وهو لم ينظم هذه العينية التى أعجب بها المسلمون القدامى أعظم الاعجاب ، ووضعوها فى الذروة العليا من الشعر ، ورفعوه بها على الشعراء جميعا كما يرتفع جبل نعمان فوق السحاب ، الا ليخفف عن نفسه بعض مصابه الأفدح . فاذا أعدنا النظر فيها أدركنا حقيقة مهمة ، هى أنه لا يتعزى بما ضرب من القصص فحسب ، بل يتعزى ويتلهى عن مصابه بمجرد النظم ، نعنى بجهد النظم نفسه وما يلزمه به من تمثل العاطفة وضبطها وصياغتها صياغة فنية تطهره منها ، وانتخاب الألفاظ وضم التراكيب وابتكار الصـور وتنسيق الايقاع والجرس والنغم .

هو يجد فى هذا كله ملهاة عن مصابه الشخصى ، وتفريجا له ، ومن هنا اطالته للقصيدة ، اطالة تنتج عنها تفاوت أبياتها وأقسامها فى الجودة ؛ وهذه الاطالة نفسها شاهد على عظم مصابه وعظم حاجته الى التلهى . ولهذا مضى فى قصته الثالثة وان يكن انفعـاله الفنى قد بدأ يفتر ،

واصالته الشعرية قد أخذت تنضب ، فهو يريد أن يستمر حتى يستنهك انفعاله تماما .

وهذا تفسيرنا للفتور الذى نجده فى القسم الأخير . فاذا فهمنا هذا التعليل وقبلناه بدت لنا القصيدة كلها وحدة حيوية تامة بجميع أجزائها ، جيدها ومتهافتها ، فقد كانت حاجته اليها جميعا عظيمة . ومن النقـــاد الأوربيين المعاصرين [1] من يعتقد ان كل قصيدة طويلة يجب أن تحتوى على بضعة أجزاء نثرية تهبط فيها الموسيقى الشعرية بهبوط العاطفة ، وأن هذا التراوح هو الذى يتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل ، وأن الشاعر الذى ينظم قصيد طويلة لا يستطيع لذلك أن ينجح الا اذا اتقن لغة النثر بالاضافة الى اتقانه لغة الشعر .

---

(١) ت.س. اليوت . انظر ترجمتنا لرايه فى كتابنا « قضية الشعر الجديد » ، ص ٢٠ — ٢١ .

الفصل السادس عشر

التجارب اليومية واللغة الحية

مشاجرة زوجية

حقيقة قد اتضحت ولا شك لقارىء فصولنا الماضية : أن الشعر الجاهلى ، بجميع موضوعاته وتجاربه ، وأفكاره وعواطفه ، قد نبت نبات طبيعيا من البيئة التى ظهر فيها ، والناس الذين أنشأوه والذين أنشىء لهم . فهو فى هذه العناصر والنواحى جميعا مرآة صادقة لطبيعة بلاده وأحوال مجتمعه وحياة أهله ، وترجمان مخلص لما كان لهم من عقول ونفسيات وآلام وملذات ومشاكل وأحلام . أخلص التعبير عنهم وتقيد بقيودهم . وهذا الصدق الحيوى الكامل لا يجعل سبيلا الى الطعن فى صحته ، فاذا أضفنا اليه اجادته الفنية البارعة التى تقوم فى أساسها على صدق الانفعال واخلاص التعبير صار من تمام المستحيل أن يكون هذا الشعر أو الكم الأكبر منه منحولا . فمن يستطيع أن يصدق ان هذا الاخلاص العاطفى والامتياز الفنى يمكن أن يصدر من رواة واضعين وناحلين مفترين ؟ وكفانا بهذا برهانا على صحته فى المجال الراهن لكتابنا ، فمن هذه الدراسة الحيوية والفنية المفصلة نجد البرهان العملى الذى يهزم كل الحجج الجدلية التى ولدت توليدا نظريا محضا لاثبات فرض مبتسر لم تستقر أركانه من تفاصيل الشعر نفسه ولم يستشهد له الا بكم زهيد من الأشعار المنحولة بولغ فى حجمه وفى أهميته .

حقا ان الوجـه الغالب الذى طالعنا فى هـذا الشعر ليس الوجه « الخصوصى » أو الفردى للشـاعر ، بل هو الوجه « العمـومى » أو الجماعى له ، نعنى الوجه الذى يشاركه فيه أفراد آخرون متعددون من قبيلته ومن غير قبيلته . الا أن هذا وان حد شعرهم بحدود ، يقوم فى ذاته دليلا جديدا على صدقه . فلنذكر ان المجتمع الجاهلى كان فى أغلبه مجتمعا قبليا ، وفى هذا الطراز من المجتمع يندر أن يوجد الفرد وحيدا ، فهو فى طعامه وشرابه ، وعمله ولهوه ، ويقظته ونومه ، واقامته وسفره ، يكون فى أغلب الأحوال مع آخرين ، ولا تكاد ساعة من ساعات النهار والليل تجده منفردا بنفسه ، بل هو فى أغلب الأحوال لا يطيق هذا الانفراد ، ويتهم القلائل الذين ينزعون اليه باللوثة والجنون .

ولنذكر أيضا ما شرحناه فى فصلنا السادس ، أن هـذه الطبيعة الجماعية للشعر الجاهلى لا تقلل من قوة المعاناة الشخصية التى عاناها الشاعر لما ينظمه من أفكار ومشاعر ، وانه ينظمها فى شعره لا لأنها الآراء والمشاعر المقبولة لدى مجتمعه القبلى بل لأنه هو قد أحس بها احساسا مضطرما فى ذات نفسه واقتنع بها اقتناعا مخلصا . وهذا الاحساس والاقتناع هو ما دفعه الى التنفيس عنها ، فاذا جئنا نحن بعد تنفيسه هذا فتأملنا فيها واستكشفنا طبيعتها الجماعية التى تجمعه بغيره من أعضاء مجتمعه فهذا لا ينفى شخصية معاناته . وهنا نذكر أن عددا من شعرائهم الممتازين قد استطاعوا أن يزيدوا على تلك الطبيعة الجماعية الغالبة لفنهم فأضافوا اليها تفاصيل فردية وان اتحدت المواقف وتشابهت الأفكار والمشاعر .

أضف الى هذا أن جزءا لا بأس به من هذا الشعر يدور على تجارب فردية عاناها الشاعر لا كعضو فى قبيلته ، بل كفرد له مشاكله الفردية

الخاصة المستقلة عن مشاكل القبيلة . ومن هذا الصنف قصائد ومقطوعات غير قليلة نجدها متفرقة فى مختلف مجموعات الشعر الجاهلى ومصادر الأدب القديم ، لأفراد من البدو — رجالا ونساء — ينفسون عن تجارب شخصية حدثت لهم ولهن . بل نحن فى دراستنا للشعر الجماعى نفسه قد تبدت لنا من خلاله لمحات الى هذه المشاكل الفردية . رأينا أبا ذؤيب فى جلسته البيتية المنعزلة مع أميمة ، وفى سائر الأبيات الأولى من مرثيته لأولاده الخمسة . ورأينا ممدوح زهير وقد التفت نساؤه حوله يلمنه ويحايلنه ، والشاعر يراقب عن بعد هذا المنظر البيتى مشغوفا . ورأينا الحادرة فى موقف شخصى تام الخصوصية أمام رحيل محبوبته . ورأينا علقمة فى تشاؤمه ويأسه أمام حقيقة الموت ، وزهيرا فى لوعته الشخصية على تولى الشباب . كل أولئك رأيناه يعانى أفكارا ومشاعر مستقلة عن الكيان القبلى . وسنزداد فى هذا الفصل تعرفا لهذا الجانب من الحياة الجاهلية بدراسة قصيدة تدور على تجربة بيتية عظيمة الخصوصية .

ونريد أيضا أن نتخذ من قصيدتنا الجديدة مجالا نؤكد فيه هذه الحقيقة المهمة : ان لغة الشعر الجاهلى ، وان بدت لنا الآن لغة « كلاسيكية » ، كانت فى زمانها هى أيضا تنبع نبوعا تام الصدق من بيئتها ومجتمعها ، وتقترب اقترابا وثيقا من لغة الحياة اليومية التى كان يتحدث بها الناس العاديون فى ذلك الزمان .

لسنا نعنى بهذا انها اللغة اليومية بحذافيرها ، فلا شك انها — شأن لغة الشعر الناضج كله — كانت لغة منتخبة ، جودها أفراد أوتوا نصيبا زائدا من الفصاحة والحس اللغوى والثروة اللفظية والمقدرة التعبيرية عما يفكرون ويشعرون . لكن هذا الانتخاب والتجويد لم يجعلها من

معدن مختلف عن لغة الحياة اليومية ، كما تختلف لغة شعرنا الآن عن لغة حديثنا اليومى . وهذه حقيقة يصعب علينا الآن أن نصدقها ، اذ تبدو لنا تلك اللغة الشعرية غريبة صعبة مليئة بالمفردات غير الشائعة ، ويبدو لنا التزامها الدقيق لقواعد النحو والصرف شيئا غير طبيعى ، فننسى ان هذه القواعد كانت فى يوم من الأيام سننا طبيعية يجرى بها اللسان العربى ، وان أهملها الآن وأهدرها ، وأن تلك الألفاظ كانت شائعة مألوفة تستعمل فى واقع الحياة لا فى بطون الكتب . وكل براعة الشعر هى فى اختيارها وضم بعضها الى بعض فى تراكيب تعطيها أتم شحناتها الفكرية والعاطفية ، وتنغمها فيما بينها فى موسيقية تعتصر كل امكانياتها الايقاعية والجرسية ، وان كنا نضيف الى هذا حق الشاعر الأصيل فى صنع أوزان جديدة من الأسماء والأفعال والنعوت واكساب الألفاظ ظلالا جديدة من الفكر والانفعال ، وهو حق يغنى به الشاعر ثروة لغته القومية ، كما شاهدنا فى أمثلة متعددة فى دراستنا .

اذا كنا نجد لغة الشعر الجاهلى « كلاسيكية » ولا ندرك مدى استجابتها الحيوية لبيئتها وعصرها فالعيب عيبنا نحن ، اذ نخطىء الاقبال الصحيح على هذه اللغة فى قراءتها والاستماع اليها . وقد شرحنا فى فصلنا الرابع عشر ضرر الطريقة الخطابية الفاسدة المفسدة فى قراءة الشعر ، وكيف انها برنينها المتشدق ، وتلمظها المتفيهق ، وصخبها العالى وضجيجها الفظيع ، تصم الآذان عن أن تنصت لما فى الشعر الصادق من دقائق الايقاع والجرس والتنغيم ، وروائع الانسجام مع نبضات العاطفة المخلصة . ثم حملنا أيضا على ما نشأ بعد هذه الطريقة الخطابية الفجة من طريقة رومانسية لا تقل عنها تكلفا وكذبا ، تسرف فى النعومة والترقيق ، وتتهالك فى العذوبة والميوعة ، فتخدر هى الأخرى الآذان

عن الاستماع لما فى الشعر الصادق من اهتزازات العاطفة الحارة النابعة من صميم الحياة .

ولا علاج للضرر البليغ الذى أحدثته هاتان الطريقتان الا أن نعلّم متعلمينا — ومعلميهم — كيف يقرأون الشعر قراءة طبيعية مخلصة ، توفيه حقه من تمثل العاطفة وتحقيق المعنى ، لكن لا تسرف فى أحد النقيضين ، تضخيم قيمته الصوتية ، أو ترقيقها . وبهذا التعليم يستطيع جمهورنا المتأدب أن يلتفت الى ما فى الشعر القديم من تنويع صوتى غنى يساير دقائق العاطفة الانسانية فى مختلف درجاتها وشداتها وظلالها وألوانها ، وينتبه الى ما فيه من تعدد الأمزجة واختلاف أنواع التجربة ودقائق الحالات النفسانية ، فلا يعود يعتقد ان الشعر مجرد سبك متين لألفاظ قوية تصدر أصواتا جمهورية فخمة ضخمة ، ولا مجرد تنغيم رقيق لألفاظ ناعمة تصدر نغما حلوا معسولا .

وبذلك يستطيع جمهورنا المتأدب أن يربط بين الشعر وتجربة الحياة ، وأن يستمع فيه الى صدى لهجته الحقيقية الصادقة فى معاناته لتجارب الحياة اليومية . وهذا يتحقق حين ندرس له الشعر القديم تدريسا حيا ، يربطه بطبيعة التجارب التى يعالجها ، فيلفته الى ماكان فيه من حيوية زاخرة ، ويسهل عليه الاستماع الى ما لا يزال كامنا فيه من النبرات الحية الملتهبة بلهب الحياة ، ويعلمه كيف يعود بفكره وحسه الى التقاط تلك النبرات . وبذلك يقنعه ان لغة الشعر ، مهما يكن نصيبها من الاجادة والتخير والتنظيم — وهو أمر لا ننكره ، بل هو هو سر أهمية الشعر فى ارهاف اللغة ومداومة تنميتها واخصابها — ليس منبعها الحق الا اللغة الطبيعية الحية المتهدجة الزاخرة التى يتحدث بها الناس فى واقع حياتهم .

ونحن نرجو أن يكون فيما مضى من فصولنا ما أقنع القارىء بهذه الحقيقة . وقد رأى القارىء كيف بلغ حرصنا على تقريب هذه الحقيقة اليه اننا لجأنا أحيانا الى اعطاء النظائر من لغتنا الدارجة المعاصرة ، محاولين بها أن نشرح له كيف يستمع الى الأسلوب الشعرى القديم ويلتقط ما كان فيه فى زمانه من نبرات حية موافقة لتقلبات الفكر ونبضات الانفعال . وهى محاولة قد استخدمناها أيضا فى بعض كتبنا السابقة فجلبت علينا كثيرا من الاستغراب والانكار وكثيرا من السخرية ، لا من جمهور القراء فحسب بل من بعض مشهورى الكتاب أيضا .

الا اننا لا نزال ندعى ان شعرنا العربى الصادق كان قريبا من لغة الكلام الحى، واننا اذا أحسنّا الاستماع اليه ، وأحسنا قراءته والنطق به ، تجلى لنا الكثير من آيات صدقه الايقاعى والتنغيمى ، وان كنا يضيع علينا بطبيعة الحال كثير من أسراره من أثر تطاول القرون واختلاف اللغة والنبرة . لكن لا يزال فيه ما يشهد باهتزاز نغمه بهزات الحياة الزاخرة وتدفقه بدمها الحار ، والتهاب أنفاسه بسخونة الحديث الآدمى الصادق الذى يتصعد من واقع التجربة البشرية . على اننا نريد فى كل من فصلنا هذا والفصل التالى له أن نعطى مثلا آخر ، وبالمثلين يتم جلاء قضيتنا .

أما القصيدة التى اخترناها لهذا الفصل فهى القصيدة الرابعة من كتاب المفضليات ، وهى للجميح الأسدى ، نفس الشاعر الذى درسنا فى الفصل الثانى عشر ميميته الحماسية الملتهبة التى ثار فيها لمقتل قريبه وصديقه نضلة حين أسلمه بنو رواحة الذين أجاروه الى بنى هدم فقتله هؤلاء غدرا .

لكن الجميح الذى سنراه الآن غير الجميح الذى رأيناه ذاك ، نعنى انه فى مرحلة مختلفة جدا من مراحل حياته . فذاك كان شابا عنيفا فى

تمام حيويته يعالج موضوعا جماعيا حماسيا ويتزعم قومه بنى أسد فينذر غطفان كلها بجيش منهم لجب يغصّ به الفضاء . وهذا هو الجميح اذ كبرت سنه ، وساءت حاله ، وانحدر عن غناه ومجده ، فقبع فى عقر داره يعانى مرارة الفقر وذل الحاجة ، ويعانى نشوز زوجة حبيبة الى قلبه ضايقها منه وأسخطها عليه عوزه وضنك معيشته . لذلك سنجد للقصيدة الجديدة ، بالاضافة الى متعتها الخاصة ، متعة مضاعفة اذ نقارنها بما كان نفس الرجل يقول لما كان فى ميعة شبابه وقمة جاهه القبلى ، فنجد فى ذلك عبرة بليغة مثل التى وجدناها فى اختلاف الحال بين زهير الشاب الفائر وزهير الشيخ الرزين ، عبرة تزيدنا ادراكا لما يفعله بالشخص الواحد مر السنين والأيام .

وهذه هى قصيدة الجميح الشيخ (١) :

١ ـ أمّست أُمامةُ صُمْتاً ما تكلمنا مجنونةٌ ؟ أم أحسّت أهلَ خَرُّوبِ

أمامة = اسم زوجته . صمتا = صامتة متغضبة عليه ، وصمتا مصدر أقامه مقام اسم الفاعل صامتة . خروب = اسم مكان ، وفيه أهلها .

---

(١) سبق لنا نشر هذا التحليل لبائية الجميح فى كتابنا « قضية الشعر الجديد » . فقد كنا فى حاجة شديدة اليه لنثبت به رأينا فى لغة الشعر وعدم اختلاف معدنها عن اللغة اليومية . ولا نستطيع فى كتابنا الراهن أن نكتفى باحالة قارئه الى الكتاب السابق ، لأن تحليلنا هذا يكون جزءا أساسيا من منهجنا فى دراسة الشعر الجاهلى وطريقتنا فى فهمه وتذوقه وفى قراءته والاستماع اليه . كما أن القصيدة نفسها تمثل جانبا من الحياة الجاهلية لا نستطيع أن نتجاوزه والا كانت الصورة التى نقدمها عنها فى هذا الكتاب ناقصة بتراء . اما وقد نقلنا هذا التحليل الى موضعه الصحيح فى كتابنا هذا ، فاننا حين نعيد طبع الكتاب السابق سنحذفه منه ونحيل قارئه الى هذا الكتاب .

٢ ــ مرّت براكب مَلْهوزٍ ، فقال لها : ضُرِّى الجُمَيْحَ ! ومُسِّيه بتعذيب

ملهوز = جمل موسوم بوسم تحت منبت لحيته . وكانت قبائل العرب تسم كل منها ابلها بعلامة خاصة فى موضع معين من جسم الحيوان ، فى هامته أو قفاه أو أنفه أو خده أو صدغه أو مؤخر عينه أو فخذه أو غيرها . وتختلف تلك الوسوم شكلا وحجما وطولا وارتفاعا وانحدارا واستقامة واستدارة واتصالا وانقطاعا الخ .. ولكل منها اسم خاص ووصف دقيق .

٣ ــ ولو أصابت لقالت ، وهى صادقةٌ : إنّ الرياضةَ ــ لاتُنْصِبْكَ للشِّيب!

الرياضة = مصدر الفعل راض الحصان أو الجمل ذلله وكبح جماحه . لا تنصبك = لا ناهية والفعل مجزوم ، وفاعله ضمير يعود على الرياضة أو على المخاطب . وأنصب = أتعب . الشيب = جمع أشيب .

٤ ــ يأبَى الذكاء ! و يأبى أنّ شيخَكمو لن يُعطىَ الآن عن ضربٍ وتأديب

٥ ــ أما إذا حَرَدَتْ حَرْدِى فمُجْرِيَةٌ جَرْداء تَمْنع غِيلاً غيرَ مقروب

حردت حردى = قصدت نحوى . مجرية = لبؤة ذات جراء ، والجراء جمع جرو وهو ولد الحيوان . جرداء = لأن اللبؤة ليس لها شعر الأسد ولبده . الغيل = الشجر الملتف حيث تعيش الأسود . غير مقروب = لا تسمح لأحد بالاقتراب منه لأن فيه أطفالها .

٦ ــ وإن يكنْ حادثٌ يُخْشَى فذو عِلَقٍ تظلُّ تَزْجُره من خَشْية الذِّيب

علق = جمع علقة وهو القميص بلا كمّين ، وكان لباس أطفال العرب . يشبهها بالطفل فى وقت المخافة . وفى رواية = تظل تزبره ، وزبره وزجره بمعنى واحد .

٧ ـ فإن يكنْ أهلُها حلّوا على قِضَةٍ فإنّ أهلِي الأولي حلّوا بمَلْحوب

قضة = عقبة فى سبيل اليمامة ، والعقبة الطريق الممتنع فى الجبل ، كان يسكنه أهلها . وهى من بيت رفيع من سعد بن زيد مناة من أعز قبائل تميم ، فهم يسكنون مكانا حصينا على طريق هامة من طرق القوافل . ملحوب = ماء لبنى أسد على رأس تل ، فأهله من بيوتات أسد يسكنون هم أيضا مكانا حصينا غنيا بالماء والخصب .

٨ ـ لمّا رأت إبِلى قلّت حَلُوبَتُها وكلُّ عامٍ عليهـــا عامُ تَجْنيب

الحلوبة = الناقة التى يحلب لبنها . التجنيب = جفاف الضرع من اللبن .

٩ ـ أَبْـقَى الحوادثُ منها ـ وهْى تَتْبعها ـ والحقُّ ، صِرْمَةَ راعٍ غير مغلوب

بهذا البيت يعلل الجميح ما أصابه من فقر معتذرا لنفسه . الحوادث = ما يحدث على غير انتظار ويضطره الى انفاق ماله ، من ضيف طارىء ؛ أو هدية يهديها ، أو دية يحملها عن آخر لزمته ولم يستطع أداءها . الحق = ما يجب فى ماله من هبة أو معروف . الصرمة = القطعة من الابل حوالى الثلاثين . غير مغلوب = يستطيع بسهولة أن يرعاها لقلة عددها وهزالها وضعفها .

١٠ـ كأنّ راعِيَنا يَحْدُو بها حُمُراً بين الأبارق من مَـكْرَانَ فاللُّوب

حمرا = يشبه ابله بالحمير المستأنسة لضعفها وهزالها . الأبارق = جمع أبرق وهو المكان الصخرى المختلط الرمل بالحجارة . مكران = اسم موضع . اللوب = جمع لابة وهى الحرة أى الجبل الأسود ، وهى هنا موضع بعينه .

١١ـ فإنْ تَقَرِّى بنا عَيْناً وتَخْتفضى فينــا وتنتظرى كَرِّى وتغربى

تختفضى = ترضى بالاقامة بيننا ، فيكون بقاؤك معنا عن رضى لا عن كره ، والفعل خفض بالمكان أقام . كرى = هجومى على القبائل الأخرى لسلب أموالها . تغريبى = ذهابى بعيدا فى البلاد الغريبة .

١٢ـ فاقْنَىْ ! لعلّكِ أنْ تَحْظَىْ وتَحتلبى فى سَحْبَلٍ من مُسُوكِ الضَّأْنِ منجوب

اقنى = اقنى حياءك احفظيه والزميه . تحتلبى = تحلبى لبنا كثيرا . سحبل = وعاء كبير يوضع فيه اللبن . مسوك = جمع مسك وهو الجلد . منجوب = مدبوغ .

ربما تبدو لك هذه القصيدة من القراءة الأولى على درجة كبيرة من الصعوبة وربما تبدو لك لغتها جافية خشنة نافرة الأنغام ، ولعلك ازددت بعد قراءتها عجبا من زعمنا انها مفعمة بالموسيقى الحية الصادرة من صميم تجارب الحياة اليومية . وهذا على أى حال هو حكم طلبتى عليها حين أكلفهم بدراستها وحدهم قبل أن تتناولها بالدراسة معا . ولكن دعنا أولا تتفهم موضوعها ومعانيها ، متذكرين ما قلنا من ان موسيقى الشعر تامة الارتباط بمعناه ، وان موسيقى الألفاظ لا تصدر من مجرد صوتها العارى مفصولا عن معناها . ولنتذكر أيضا ما قلناه وكررناه مرارا من وجوب التقبل المتعاطف المشارك وعدم جدوى الدراسة الجامدة الباردة المحايدة . فالطريقة التقليدية التى تقتصر على شرح اللغة واعراب النحو وسرد الأخبار والتحليل الآلى لقوالب البلاغة لن توصـلنا الى الاحساس بنبض الحياة المتدفقة فى الشعر والاهتزاز مع روحه الزاخرة والاستـجابة لعاطفته المضطربة . وبدون هـذا الاحساس والاهتزاز

والاستجابة لا نكون قد درسنا الشعر الدراسة الحقة ولا انتفعنا منه شيئاً ذا أهمية حيوية .

موضوع هذه القصيدة الجاهلية هو مشاجرة زوجية . « خناقة » حدثت بين الشاعر وزوجته . وهو يشكو الينا سلوكا معينا صدر منها ذات ليلة ، حين تغضبت عليه وأبت أن تحدثه ، ويحتد فى مؤاخذتها على هذا السلوك . لكن الجميح مع غضبه القوى على زوجته ، واحساسه بأنها جرحت كرامته ، يحبها حبا جما ، وهذا ما نستشقه من أبيات القصيدة حين ننعم النظر فيها وتتقن الاستماع اليها . وهذا هو المفتاح الى فهم العاطفة الدقيقة المزدوجة التى تضطرب بها هذه القصيدة ، وهو لذلك المفتاح الى تذوق جمالها الفنى البديع .

فالجميح غاضب على زوجته لصدها عنه وامتناعها عن محادثته ، يعاتبها ويسخر من سلوكها سخرية قوية . لكنه مع ذلك يحبها حبا عظيما ، لذلك يلتمس لها العذر ، فبعد أن يوبخها يحاول استرضاءها والتسرية عنها وتعزيتها بالأمانى والوعود . فهو لا يريد أن تصل المشاجرة بينهما الى حد القطيعة والانفصال . وهو فى حبه القوى لها ينحى على نفسه باللائمة ويقر على نفسه بأن أصل المشكلة يعود عليه هو .

ترى ما سر هذا الحب العظيم ، هذا الحب الذى يجعله « يبلع » كرامته المجروحة ويمكنه من النظر الى المشكلة من وجهة نظرها هى ؟ نعرف من القصيدة انه شيخ كبير ، فلعلها صبية صغيرة السن تتيه على زوجها المسن بشبابها . وهذا لا نجده فى القصيدة صريحا ، لكن ربما يجوز لنا أن نستنبطه من تدللها عليه وتمنعها ، ومن اعتقادها الخاطىء أنها تستطيع أن تروض شيخا كبيرا . وعذرها الظاهر على أى حال هو انه

قد افتقرت به الحال ولم يعد يتيح لها من أسباب النعمة ما كان يمتعها به يوم تزوجته . فلو كانت تزوجته من أيام شبابه وعاشت معه طويلا لكان هذا أقرب الى أن تتعاطف مع محنته الراهنة وأن تصبر معه على ضرائه كما شاطرته أيام سرائه .

والذى نفهمه من البيتين الأول والثانى أن رجلا من أهلها لقيها خلسة فحرضها على زوجها وحاول أن يفسدها عليه ودعاها الى اساءة معاملته . ويقول الشرح القديم ان هذا الرجل يريد أن يطلقها الجميح ليتزوجها هو ، وهذا ما لا نجد عليه دليلا بالمرة فى القصيدة . ولعل كل ما فى الأمر ان أهلها يسوؤهم أن تظل ابنتهم فى عصمة رجل قد افتقر وساءت حاله ، وبخاصة اذا عرفنا انها من فرع رفيع من قبيلة قوية من أعز قبائل تميم ، وانه قد تزوجها من غير قبيلته وهو شىء قليل الحدوث فى المجتمع البدوى ، فليس بينهما من أواصر القربى ووشائج الرحم ما يحملها على الاخلاص له فى نكبته والصبر معه على بليته ، وما يحمل أهلها على مثل هذا الاخلاص والمراعاة . والأعراب الجاهليون كما شرحنا فى الفصل السادس ثم فى الفصل الثالث عشر كانت معظم وشائجهم الانسانية محصورة فى نطاق قبيلتهم ، فى حين نظروا الى القبائل الأخرى كأنهم أجانب لا صلة تربطهم بهم ولا مراعاة تلزمهم نحوهم .

المهم ان أمامة فى صغر سنها وسخف عقلها وقلة اخلاصها مهما يكن سببه قد استمعت لذلك الدساس ووقع تحريضه منها موضع القبول . أنصت الآن الى البيت الأول الرائع يصور فيه الجميح ما وجده حين عاد ذات مساء الى بيته :

١ ــ أمست أمامة صمتاً ، ما تكلمنا ! مجنونة ؟.. أم أحست أهل خروب !!

وابذل جهدك فى قراءته أن تبتعد عن آثار تلك الطريقة الخطابية الفجة التى شرحنا كذبها وفسادها ، وأن تتخيل النبرات الحية الصادقة التى ينطق بها البيت حين يصدر عن تجربة واقعة نباضة بالحياة . وسبيلك الى هذا أن تنعم النظر أولا فى التجربة الكاملة التى يرويها ، وأن تحاول أن تعيش معها برهة .

عاد الجميح الى بيته تعبا مجهدا من عناء يوم طويل ، سعى فيه فى رزقه الشحيح ، ولقى الأمرّين من اجهاد الجسم وهموم الفكر فى حالته البائسة المضرورة التى سنفهمها فيما بعد (تذكر فى هـذا المجال ان القصيدة كلها وحدة متكاملة لا سبيل الى الفهم الكامل لبيت منها دون ربطه بسائر الأبيات) . عاد الى بيته يلتمس فيه ما يلتمسه كل منا فى بيته بعد نهار طويل مجهد ، يلتمس العزاء والنسيان ، يلتمس المقابلة الهاشة والابتسامة الحنون التى تمسح عن وجهه غضون الهم وتذهب عن قلبه أكدار العناء . فماذا وجد ؟

وجد زوجته الحبيبة تلقاه بوجه عابس مكفهر . حياها فلم ترد تحيته ، وأشاحت عنه بوجهها المربد . حاول أن يستفسرها عن حـالها فلم تجبه . أدرك انها غاضبة عليه هو ، وحزر السبب توا . لكنه لحبه اياها ، ولحنكته وتجربة سنه ، لم يسرع الى مبادلتها غضبا بغضب واعراضا باعراض . بل حاول أن يحادثها ويفاكهها ، وأن يسمعها بعض النوادر الطريفة لعلها ترقّ وتبتسم . هذه المحاولة تفهمها من قوله « أمست » ، ومن قوله « ما تكلمنا » . فقوله « أمست » يدل على أنها استمرت فى صمتها المتغضب زمنا ، وقوله « ما تكلمنا » يدل على انه حاول أن يجاذبها الحديث فأصرت على عدم التكلم معه . كما نفهم هذا

من استعماله المصدر « صمتا » بدل اسم الفاعل « صامتة » ، فهذا الاستعمال يؤكد حقيقة صمتها ويصور اصرارها عليه .

وأخيرا يئس منها وأقلع عن محاولة استرضائها واغرائها بالتحدث معه ، فثار غضبه على سلوكها الشرس ، وراجعته عزة نفسه ، فاستمع من جديد الى بيته وأنصت الى ما يموج به من الغضب ، والاستنكار ، والكبرياء المجروحة ، والاستخفاف :

أمست أمامة صمتاً ، ما تكلمنا ! مجنونة ؟.. أم أحست أهل خروب !!

فان أردت أن تزداد التقاطا للنبرات الحية فى هذا الأسلوب فانظر أولا فى قوله : ما تكلمنا . لماذا استعمل ضمير الجمع لنفسه مع ان الوزن يستقيم لو قال : ما تكلمنى ؟ ما ان تفكر فى هذا السؤال حتى يتضح لك شعوره القوى من الاستعلاء والحنق لكرامته المجروحة يداريه باظهار الاستهزاء ، كما يقول أحدنا لصديق قابله فلم يحيّه : مش معبّرنا ليه ؟ مش عاجبينك ؟ ما احناش قد المقام ؟

وبنفس النبرة يجب أن تقرأ الشطر الأول كله ، ويعينك على هذا أن تتخيل زوجا معاصرا من مجتمعنا المصرى يجد نفسه فى مثل هـذه التجربة فيقول متهكما : الست بسلامتها مبوّزة ! خرست ما تنطقش ! ما لها كده ملويّة ، بوزها طوله شبر ؟ ما احناش قد المقام ؟ الله ! ما لها يا خويه جرى لها ايه الولية دى ؟ اتجننت ؟ ركبها عفريت ؟

تستطيع الآن أن تستمع الى هـذه النبرات الغنية المحتشدة من العجب ، والغضب ، والانكار ، والكرامة المجـروحة ، والاستهزاء والتهكم . ولكن انظر كيف يتغير صوته فجأة حين يقول : أم أحست أهل خروب !!

وسنعرف من بيته الثانى انه يعلم فعلا انها لقيت رجلا من أهلها خلسة ، فهو هنا يتصنع عدم العلم ، ويتساءل فى حيرة مصطنعة ، ليزيد من تهكمه بها وسخريته من بلاهتها ، اذ تظن انه مغفل لا يدرى بما يحدث فى غيابه . استمع اذن الى هذه اللهجة الرائعة من تصنع الجهل والحيرة وهو يقول : أم أحست أهل خروب !! يقولها وهو يغمز لك بعينه حتى يزيد من سخريتك بهذه البلهاء . ويقولها بغتة كأنه الآن فقط قد عرض له هذا الخاطر المفاجىء . وتصور نظيره فى مجتمعنا : « الله ؟ تكونشى الست بسلامتها قابلت واحد من قرايبها من ورا ضهرى ؟ الله الله اظبط ! فهمت فهمت ! » واقرأ الكلمات الأربع ببطء شديد وخاصة الكلمة الأخيرة ، مطيلا فى المدتين : ر و و و — بى ى ى ى ، وبنبر قوى للهمزات الثلاث فى : أم أحست أهل .

وانظر الآن فى كنايته عن أهلها بأنهم « أهل خروب » . وفى هذه الكناية تصنع الأدب ، فهو يزعم أنه لا يريد أن يجرحهم بذكر قبيلتهم صراحة ، ولكنه بالطبع يفعل ذلك زيادة فى السخرية منهم بعد أن سخر من ابنتهم ، فان جميع سامعيه سيدركون مباشرة من يعنى بهذه الكناية . كما لو قال زوج معاصر يستوطن حى بولاق وقد تزوج امرأة من غير حيه : تكونشى بسلامتها قابلت الجماعة أسيادنا بتوع الدرب الأحمر !

فاذا وصلنا الى البيت الثانى وجدناه يترك تساؤله وتصنعه الجهل والحيرة ، واذا به قد بلغه فعلا خبر لقائها المختلس مع قريبها . وهـذا يزيدنا سخرية منها ، لأنه يثبت انها لم تكن اذن ماهرة فى حذرها كما ظنت ، فقد رآها راء أبلغ الخبر زوجها ، وهذا لم يكن يحدث لو كانت ماهرة حقا ، فحكايتها «مكشوفة» . والجميح لا يعلم بالطبع ماذا قاله لها

قريبها هذا ، لكنه اذ عاد الى بيته فوجدها متغضبة عليه لم يكن يحتاج الى ذكاء كبير ليحزر ماذا قال لها :

٢ – مرت براكب ملهوز ، فقال لها : ضرّى الجميح ! ومسّيه بتعذيب !

انظر مرة أخرى كنايته عن قريبها بكناية جديدة ، بأنه « راكب ملهوز » ، يزعم انه يتأدب ويتعفف عن ذكر اسم القبيلة ، لكنه يفعل ذلك فى سخرية قوية وتعريض لاذع ، يتضحان لك اذا عرفت ان وسم كل من القبائل الكبيرة كان معروفا مشهورا لدى جميع الأعراب ، كوسوم قبائل الهنود الحمر لحيوانهم فى التاريخ الحديث ، ووسوم مختلف القبائل الافريقية لحيوانها ، ولرجالها أيضا فى بعض الأحوال ، الى يومنا هذا . فليس فى كنايته اخفاء حقيقى للاسم ، بل فيه نكتة ظريفة يبتسم لها السامع ويرتاح اذ يستطيع حلها وحدس اسم القبيلة المعنية ، وهذا يزيده على تلك القبيلة تفكها . فعليك أن تقرأ « راكب ملهوز » بهذا المزيج من التأدب المصطنع والغمز اللاذع ، وأن تطيل فى قراءة « ملهوز » مموجا صوتك بتمويج الأدب المتهكم .

لكن أنصت فى الشطر الثانى الى نبرة أخرى فى صوت مختلس أجشّ « ضرى الجميح ! ومسيه بتعذيب ! » فالصوت غليظ مختنق فى « ضرى الجميح ! » ، لمحاولة قريبها أن يخفض منه ولاضطرابه خوف أن يسمعه سامع من أهل زوجها . والجميح يقلد لنا صوته هذا فى تهكم يضاعف من ضحكنا على قريبها وتندرنا عليه . استمع الى الضاد الغليظة المطبقة والراء المشددة ذات التكرار فى « ضرى » ، ثم الى الجيم المعطشة والى الحاء تختتم بها الجملة فتحكى بحّة الصوت بعد غلظه. ثم يطول الصوت فى مخالسة الوسوسة وصفيرها فى قوله « مسّيه » . أنصت الى هذه

السين المشددة والى الياء الممدودة التى تتبعها ، وعليك أن تطيل من قراءتك لهذه الكلمة فى صوت هامس مخالس محرض . ثم استمع فى قوله « بتعذيب » الى هذه الياء الأخرى التى تتبع الذال والتى تلتقط نغم المدة السابقة وتردده حتى تصور الحاحه فى وسوسته المفسدة وتحريضه الخبيث . وعليك أيضا أن تطيل من قراءة هذا المقطع بصوت أبح .

فماذا فعلت أمامة ازاء هذا التحريض المفسد ؟ لو كانت عاقلة حقا لما أصغت الى وسوسة هذا الخناس الدساس الذى يريد أن يفسد عليها زيجتها ، بل كانت تصده وتسخر منه وتنبهه الى ان هذه الألاعيب التى ينصح بها لن تنطلى على زوجها ولن تجدى مع هذا الشيخ المحنك الذى عركته التجربة ، فهو ليس ممن تروضه هذه الاساءة وتذلله هذه المعاملة الشرسة . هو ليس شابا غرًّا ينخدع بسهولة ويخضع بذلة وتستطيع هذه « الست » أن « تلفه على صابعها » :

٣ — ولو أصابت لقالت ، وهى صادقة : إنّ الرياضة ... لا تنصبك للشيب!

شطره الأول نظير قولنا المعاصر « لو كانت ناصحة صحيح » ، « لو كان عندها مخ » . أما شطره الثانى فقد أتعب الشراح فى محاولة اعرابه وتعليله . أين خبر انّ ؟ أهو جملة « لا تنصبك للشيب » ؟ لكن هذه جملة طلبية ، فهل يجوز أن يكون خبر انّ طلبا ؟ هل يجوز أن تقول مثلا : انّ الضيف أكرمه ، أو : ان اليتيم لا تنهره ؟ خلاف بين النحاة . وما فاعل « تنصبك » ؟ أهو ضمير الغائب يعود على الرياضة ، أم هو ضمير المخاطب فالمعنى لا تنصب نفسك ؟ لكن على الفرض الثانى كيف يجوز الجمع بين ضميرين عائدين على نفس الشخص ، ضمير الفاعل

وضمير المفعول به ، فى فعل واحد وهو ليس من الأفعال القلبية ؟

والذى ينساه النحويون فى جدلهم هذا هو الروعة العظيمة والحيوية الزاخرة فى هذا الأسلوب المعين . فأسلوب الشاعر صحيح برغم أنف نظرياتهم النحوية ، وهو شاعر عربى صريح العروبة قح السليقة ، وليس من أجلاف البدو ذوى العى والبكمة ، بل هو شاعر فصيح له منزلته التى يقرّون بها وان يكن من المقلّين ، فليقولوا فى نحوهم ما يقولون . وأسلوبه ليس صحيحا فحسب بل هو بديع مطرب ، وسر اطرابه هو عين ما يسبب لهم الصداع وكثرة الجدال ، ولو التفتوا الى هذا لخفف من جدالهم وحيرتهم . نعنى عدوله المفاجىء عن اتمام الجملة التى بدأ بها . وهو فى هذا مطابق مطابقة صادقة لأسلوب الحديث اليومى الحى . فالحديث الحى يكثر فيه البتر والانقطاع والالتفات المفاجىء للتعبير عن تغيير الفكرة وانقلاب العاطفة .

فأسلوب الشاعر فى هذا الشطر الثانى يحمل رنة قوية من السخرية والاستهزاء . ولكى تقرأه قراءة صحيحة يجب أن تقف برهة بعد قوله : ان الرياضة .. بل يجب أن تطلق فى هذه الوقفة نفخة قوية من أنفك دلالة الاحتقار . ثم تستأنف الحديث بجملة جديدة ساخرة متهمكة لا تحاول أن تتم بها الجملة التى بدأتها . فالشاعر قد بدأ بجملة خبرية ، ثم وقف هنيهة ، ثم أضرب عنها ولم يشأ اتمامها وترك خبر انّ معلقا فى الهواء (فلا حاجة للنحويين الى أن يجهدوا أنفسهم فى محاولة العثور عليه) وحول حديثه الى جملة طلبية يحذرك فيها من أن تتعب نفسك فيما لا فائدة ترجى منه من محاولة ترويض الشيوخ المجربين ذوى الحنكة والخبرة الطويلة . فقوله : ان الرياضة .. لا تنصبك للشيب ! هو نظير

قولنا المعاصر : بقى الحجر التقيل ده .. هه ! ريّح نفسك ! والمعنى الكامل الذى سيفهمه سامعك هو انه سيعجزه حمله . أو قولنا : بقى الراجل البخيل ده .. هه ! يا عم سيبك ! أى انه لن يجدى معه الاستعطاف . فلكى تصل الى النبرة الصحيحة التى تنطق بها « لا تنصبك للشيب » ، تذكر النبرة التى ننطق بها قولنا : سيبك !

وأمثال هذا البتر لبعض أركان الجملة وانقلاب الحديث نجدها بكثرة فى الشعر القديم وفى الأسلوب القرآنى أيضا ، وهى دليل الحيوية والصدق ، قبل أن يتم للنحويين تسوية الكلام العربى وتحويله الى أسلوب كتابى مصطنع تام الاطراد خال من الاستثناءات التى تحدث فى الكلام الطبيعى الحى ، الذى تكثر فيه هذه الانقلابات المفاجئة مسايرة لتقلب العاطفة الانسانية وتغير نبرة الخطاب فى المحادثة الواقعية . وما أكثر ما عاد اللغويون والنحويون الى الشعر القديم يقوّمون ما ظنوه فيه عوجا ويصلحون ما ظنوه فيه اختلالا فيختلقون الروايات التى تتم تسويته ، كما عاد العروضيون اليه يلغون ما دخله من زحافات أو علل لم يستحسنوها ولم ينتبهوا الى احتياج المضمون لها حاجة عضوية قوية.

استمع الآن الى تعليق الجميح على محاولة زوجته أن تروضه باساءة معاملته :

٤ ـ يأبى الذكاء !... ويأبى أن شيخكمو لن يعطى الآن عن ضرب وتأديب!

أعتقد أن القارىء يسهل عليه الآن أن يتابع اللهجة الحية ، بل اللهجة العامية الدارجة ، فى أسلوب الشاعر . فقوله « يأبى الذكاء ! » يقوله بسخرية شديدة ، وهو نظير قولنا المعاصر : « على مين يا ست ؟ علىّ انا ؟ فشر ! » والبيت كله ملىء بنبرات السخر والاستعلاء والكرامة

المجروحة يداويها بهذا التهكم . اذا التمسنا نظيرا له فى أسلوبنا العامى المعاصر قلنا (بعد ترجمتنا الماضية لقوله يأبى الذكاء) : « عيب على الشيبة دى ! (وهنا يمسك بلحيته البيضاء) بقى انا اللى شبت عاوزه تلعّبينى على صابعك ؟ حلوه دى ! هو انا عيل صغير تستكرديه ؟ هوّه بعد ما شاب ودّوه الكتاب والا ايه ؟ ما كانشى ينعزّ ! » .

والآن يأتى ببيتين تزداد فيهما سخريته وتبلغ حدها الأقصى (لأنه سيترك السخرية نهائيا بعد هذين البيتين كما سنرى) . يسخر من جرأتها عليه فى وقت الأمن حين لا تخشى شيئا ، مع انها وقت المخافة تكاد تموت جزعا وتحتمى به :

٥ — أما إذا حَرَدَتْ حَرْدِى فمُجْرِيَةٌ جرداء تمنع غِيلاً غيرَ مقروب

٦ — وإن يكن حادث يُخْشَى فذو عِلَقٍ تظلّ تزجره من خشية الذيب

انظر فى أول البيتين كيف يضخم صوته فى قوله « مجرية جرداء » ، واستمع الى هذه الجيم القوية يرددها مرتين ، والى مقطعى « داء » ينفجر بهما . وانظر الى المدات الثلاث فى : « داء — غيلا — روب » . تتخللها الغين المرددة مرتين فى : غيلاغير . يريد بهذه المدات والغين المرددة أن يحدث رعدة فى صوته لأنه يتصنع الخوف من هذه اللبؤة الكاسرة . فهو ينطق بهذه الكلمات فى لهجة ترتعش بالخوف والذعر ، وهو يقصد التهكم والسخرية بالطبع . كأنه يقول بأسلوبنا المعاصر : يا ستار يا ستار ! اللهم احفظنا يا رب ! يا خلق هوه من جراءتها ! دى وحش دى والا ايه ؟ يا هوه ! حتاكلنا يا ناس ! حاتبلعنا بلع !

لاحظ فى هذا البيت مرة أخرى كيف لجأ فى تأكيد معناه الى الوسيلة البلاغية التى شرحناها فى فصلنا الثانى وتعجبنا من عدم التفات البلاغيين

القدامى اليها مع كثرتها فى شعرنا القديم . وهى ترديد الحرف الواحد فى كلمتين متتاليتين أو متقاربتين . استعملها فى بيته هذا ثلاث مرات . الحاء المرددة فى حردت حردى ، والجيم المرددة فى مجرية جرداء ، والغين المرددة فى غيلا غير . يريد بالأولى أن يؤكد قصدها العامد المتهور نحوه . ويريد بالثانية أن يؤكد شدة اندفاعها حين تهجم عليه . ويريد بالثالثة أن يؤكد رعبه ورعدته التى يصطنعها تهكما . وهذا الاستعمال المثلث فى بيت واحد يزيد من تعجبنا كيف لم ينتبه اليه البلاغيون مع ان أهميته بينة .

أما ثانى هذين البيتين فيصور ماذا يحدث لهذه المرأة التى تتجرأ عليه فى وقت السلم ، ماذا يحدث لها حين تقع واقعة مخيفة ، كأن يهاجم الحى وحش مفترس ، أو يأتى النذير بعدو غاز . وليلاحظ القارىء اننا نفهم البيت فهما مختلفا عما فهمه الشراح القدماء . فهم يرون انه يصور قلة معرفتها حتى انها لا تهتدى أن تفر من الذئب ، ويقولون : « هى كصبى تزجره لصباه وقلة معرفته ، غناؤها فى حادث يحدث غناء ذلك الصبى ، والمعنى انه لا غناء عندها أى لا خير عندها ولا رأى » . ومعنى هذا انها غبية لا تدرك الخطر المحدق حتى ينبهوها اليه ، وانها حين الشدائد لا تغنى . لكننا نعتقد ان البيت لا يصور غباءها وعدم انتباهها الى الخطر ، بل على العكس يصور رعبها الشديد وتبخر شجاعتها وجرأتها التى رأيناها فى البيت السابق على زوجها فى وقت السلم . فهى تكاد تموت فزعا وتتعلق بأذيال زوجها فى صياح مرعوب وانهيار تام حتى يحتاج الى أن ينتهرها بحدة ليحد من صياحها الهسترى . والمصابون بهذا الفزع يحتاجون الى زجرة قوية بل الى لطمة حتى يفيقوا من صراخهم . شأن الطفل الذى يخشى ذئبا — حقيقيا أو متوهما — ويكاد

يموت رعبا فتحتاج الى الشدة فى زجره حتى يمسك بنفسه ويستجمع صوابه ويربط جأشه .

وشرحنا هـذا يجعل البيت مناظرا للبيت الماضى ، فيكون المعنى المتكامل قريبا من أسلوبهم المعروف فى قول الآخـر : أسد علىّ وفى الحروب نعامة . وتصوير الجميح على هذا الشرح قريب جدا من تصوير الآية القرآنية للمنافقين فى سورة الأحزاب : « فاذا جاء الخوف رأيتهم ينظرون اليك تدور أعينهم كالذى يغشى عليه من الموت ، فاذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد » . أضف الى هذا ان شرحنا الذى يجعلها تخاف الذئب كل هذا الخوف يقوى الصورة الساخرة التى يريد الشاعر أن يرسمها لزوجته . فهى تهاجمه كاللبؤة المفترسة فى البيت السابق ، وهى تموت رعبا من الذئب فى هذا البيت ، وهل سمعتم بلبؤة تخشى ذئبا ! لابد هنا أن يدرك القارىء المتحضر ان البدو لا يخشون الذئب كما يخشاه أهل المدن أو أهل القـرى الزراعية ، لأنهم أشـد تمرسا بالشدائد وأكثر مواجهة للوحوش وأكبر نصيبا من الشجاعة البدنية . فصورة الشاعر عن خوفها العظيم من الذئب تحمل سامعيه من البدو على الضحك الشديد . وفى سنى اقامتى فى السودان كنت أقرأ كثيرا من أخبار الصحف عن أهل البادية وكيف يواجه أحدهم — رجلا وأحيانا امرأة — النمر أو التمساح بشجاعة تبدو لنا صعبة التصديق ! ثم يزيد من تأكدنا من خطأ تفسيرهم وصحة تفسيرنا أن نراهم يروون للبيت رواية أخرى هى :

وساعةً كصبىّ الأهل تُشْكِتُه ‏‏ يبكى إلى أهله من خشية الذيب

والآن وقد بلغ الجميح بسخريته ما شاء أن يبلغ ، وأضحك سامعيه ضحكا قويا من هذه التى تهاجمه كاللبؤة الكاسرة وقت الأمن وتموت

رعبا وقت الخوف ، يدع سخريته جانبا فيأتى ببيت احتجاج قوى تشتد فيه ثورة كرامته المجروحة :

٧ ـ فإن يكن أهلها حلّوا على قِضَةٍ فإن أهلى الأُولَى حلّوا بملحوب

فنعرف أن زوجته تتعالى عليه بحسبها الذى تظنه أعلى من حسبه . وندرك أنها من هؤلاء اللواتى يعتقدن أنهن تزوجن أزواجا دون مكانتهن الاجتماعية . فلا تزال احداهن فى عصرنا هذا تتحسر على « بيت العز » الذى نشأت فيه واقتلعت منه حين تزوجت ، وتغيظ زوجها باكثار من الحديث على « بابا » و « سراية بابا » و « أبعادية بابا » و « عربيات بابا » وما كان لها فى ظل بابا من خدم وحشم الخ . . . حتى يضيق الزوج المسكين ذرعا ويلعن « سنسفيل جدود بابا » هذا .

لكن الجميح لا يلعن ولا يسب ، بل واضح من البيت أنه يسلم لها بحسب أهلها ، انما هو يحتج بأن أهله لا يقلون عنهم شأنا (وهو احتجاج نعرف صحته من دراستنا لأنساب العرب وما كان لبيوتاتها من أحساب) . وهو بعد قليل سيعترف بأنه قد افتقرت حاله الآن ، ولكنه يريد قبل هذا الاعتراف أن يؤكد فى بيته هذا أن أصله لا يقل عزا عن أصلها . ونحن بالطبع تضيع علينا قوة الاشارة المباشرة فى « قضة » و « ملحوب » ، وشروح المفضليات لا تعطى أى شرح لهذا البيت ، فاذا وصلنا بعد تحر للمعاجم القديمة اللغوية والجغرافية الى أن نحزر أن كلا قضة وملحوب كان مكانا حصينا له شأن اقتصادى ، فان هذا يعطينا تقريبا للمعنى ، لكن قوة البيت تعتمد على الادراك المباشر السريع للمكانين ، بل على تصورهما تصورا جغرافيا حسيا ، بدون حاجة الى شرح واستقصاء . الا أننا نستطيع أن نخمن ما كان للبيت من القوة

الاستدعائية المباشرة اذا ترجمناه الى جغرافية تفهمها الآن بسرعة ، كأن نقول فى مجتمعنا القاهرى : اذا كان أهلها لهم عمارات فى جاردن سيتى ، فأهلى لهم سرايات فى الزمالك !

بعد هذا البيت تنتقل القصيدة الى موجة عاطفية جديدة مختلفة ، وما أروع تعدد النغمات العاطفية فى هذه القصيدة الموجزة الشديدة الشحن . فبهذا البيت الماضى انتهى الشاعر من احتجاجه على استعلائها عليه ، وأكد أن قومه لا يقلون عن قومها عزا ، ومن قبله عبر عن غضبه من سلوكها ، وسخر من شجاعتها المزعومة ، وتهكم على اصغائها لتحريض الدساس وسخر من فساد عقلها وحماقتها . والآن قد انتهى من هـذا كله ، انتهى من حملته على زوجته وقد شبع فيها تقريعا وسخرية ، فالآن يتغير صوته ويلتفت الى السبب الحقيقى لنشوزها ، وهو أنه قد افتقر ولم يعد يعطى زوجته ما هى متعودة عليه من حياة الرغد :

٨ ــ لما رأت إبلى قلّت حَـلوبتُها   وكلُّ عامٍ عليهـا عامُ تجنيب

انظر كيف يبدأ الموجة الجديدة بنبرة الشكوى من انقلابها عليه فى وقت الضراء ، وكأنه يريد أن يقول انها « لو كانت بنت أصل صحيح» لما تنكرت له هذا التنكر فى ساعة محنته . يقول هذا فى الشطر الأول من البيت ، وهو لذلك متصل بما سبق من ذم سلوكها . ولكن انظر كيفه تتغير نبرته فى الشطر الثانى حين يستمر فى الحديث عن سوء حاله وانقطاع ألبان ابله عاما بعد عام ، فهو بهذا الشطر ينتقل من تأنيب زوجتـه الى شىء آخر مختلف تماما ، هو التماس العذر لها فى نشوزها عليه . وذلك حين يسترسل فى التفكير فى سوء حالته الراهنة ، فيقتنع بأن لزوجته شيئا من العذر ، وهنا نبدأ نسمع لهجة العطف والأسى من أجل

زوجته ، وما ان يتم الشطر الثانى حتى يمضى فى بيتيه القادمين فى تصوير فقره وعسر معيشته بصراحة تامة واعتراف كامل :

٩ — أبقى الحوادثُ منها — وهى تتبعها — والحقُّ ، صِرمةَ راعٍ غير مغلوب !

١٠ — كأنّ راعِيَنا يحدو بها حُمُرًا بين الأبارق من مكران فاللوب !!

بل هو كما ترى لم يكتف بتصوير حالته السيئة حتى أخذ يسخر من نفسه سخرية مرة ، ويصور ضنكه تصويرا مضحكا . فبعد قطعانه الكثيرة التى كانت تحتاج الى عبيد كثيرين لرعيها لم يبق له الآن الا صرمة واحدة يرعاها راع واحد . ويالها من صرمة ! هى ليست قليلة العدد فحسب ، بل هى هزيلة ضعيفة لجوعها ، قد زالت حيويتها ونشاطها ، حتى ان ذلك الراعى الواحد يستطيع أن يرعاها بمنتهى السهولة . وتبلغ سخريته من حالته أقصاها فى ثانى البيتين ، وكأنه يصيح ، ما هـذه الحيوان الهزيلة العجفاء التى يرعاها راعينا ؟ أأبل هى ؟ « بقى دى جمال يا ناس ! دى حمير دى مش جمال ! »

ولكى نزداد تقديرا لهذه السخرية يجب أن نعرف أن الحمير لم يكن يقتنيها ويستعملها للركوب الا الأسر الفقيرة الوضيعة . لذلك نرى الأخطل والفرزدق يهجوان جريرا بأن أهل جـرير ينتجون الحمـير ويركبونها بدلا من الخيل والابل ، وهذه وحدها هى الحيوان التى كان يعزها العرب ويفخرون باقتنائها ، حتى سمى الفرزدق جريرا « ابن المراغة » .

أما الشطر الثانى من البيت العاشر فهو أيضا مما تضيع علينا قوته المباشرة ، لأننا لا نعرف هـذه الأماكن التى يذكرها معرفة شخصية

فصورتها لا تتبادر الى مخيلتنا البصرية . لكننا نستطيع أن نفهم من قوله « الأبارق » انهـا أرض صخرية قاحلة لا تنبت مرعى غنيا . فاذا عدنا الى بيته الثامن وأعدنا قراءة قوله « وكل عام عليها عام تجنيب » أدركنا ان هذه الأرض قد توالت عليها سنو الجفاف ، لأن أصل التجنيب أن لا يكون فى ابل القوم لبن تلك السنة ، يقال جنّب بنو فلان العامَ .

فى هذه السخرية المرة من حاله المخجلة رنة اعتذار من أجل زوجته المسكينة ذات الحظ التعس ، التى تربت فى نعيم ورغد ، ولم تتعود الا أطيب المأكول وأفخر الملبوس . فـ « بنت الأكابر » هذه قد قضى عليها بختها السيىء أن تقترن به وتشقى بفقره وتذوق معه ما لا عهد لها به من النكد . مسكينة هى ، « معذورة البنت والله ! » .

هنا يتجلى لنا حبه العظيم لها ، فنستكشف شعوره الحقيقى نحوها من المحبة والعطف والاعزاز برغم كل ما حدث منها . وعلى ضوء هذه الأبيـات الثلاثة الشجية المؤثرة نعيد النظـر فيما سبقهـا من الأبيات (تذكر مرة أخرى ان القصيدة كلها وحدة فنية شاملة لا تفهم أبياتها منفصلة بيتـا عن بيت) ، فنستكشف ان كل ما مضى من ذم ولوم وتقريع ، ومن تهكم وسخرية واستهزاء ، كان ينطوى على حب عميق وايثار كبير ، وعلى شعور بالذنب ورثاء لحال زوجته المنكودة ، وعلى جزع صادق من فساد الأمر بينه وبينها . وهذا الشعور المزدوج المتعقد من الغضب والحب هو مايكسب هذه القصيدة جمالها الكبير وامتيازها الفذ ، ولو كانت مجرد زوج يتهكم على زوجته فى قسوة ويسخر منها فى احتقار وكراهية لما كان لها شأن كبير . وبهذا نكون مستعدين للبيتين الأخيرين من القصيدة حين يأتيان ولا ندهش اذ نراهما استعطافا لزوجته

ومناشدة لها أن تصبر معه على حاله وترضى بالاقامة معه الى أن يتبدل عسره يسرا .

لكن قبل أن نأتي الى هذين البيتين نلاحظ كيف انه فى ثنايا اعتذاره من أجل زوجته يعتذر لنفسه أيضا . وذلك حيث يقول فى بيته التاسع « أبقى الحوادث منها — وهى تتبعها — والحق » . فما الذى جلب عليه ذلك الفقر الذى يعترف به اعترافا تاما ويصوره تصويرا مرا ؟ أكان فقيرا طول عمره ؟ كلا ، فلقد كان من قبل ذا مال ممدود . فما الذى أضاع ماله ؟ أأضاعه الكسل والتراخى ، أم أضاعه سوء التدبير ، أم بدده اسرافه فى اللهو والملذات الشخصية ؟ كلا ! لم يذهبه شىء من هذا ، بل أذهبه انفاقه اياه فى القيام بالواجبات التى تجدر برجل مثله هو سيد كبير الشأن من سادات قومه . فنفهم أنه حين توالت سنو الجفاف على ديارهم لم يبخل بماله ولم يستأثر به بل أبقاه مفتوحا للمحتاجين وواصل عاداته الكريمة ، من اكرام لضيف طارىء ينبغى له الاكرام ، وهدية الى صديق فى وقت عنت يستدعى الاهداء ، ودية يتحملها عن مغرم أثقله الدين فلم يستطع أداءها ولجأ الى الجميع ليحملها عنه ، وغير هذه من العوارض التى تحدث على غير انتظار ولا يستطيع ازاءها أن يتهرب من الواجب الذى يضعه على كاهله مركزه الكبير فى القبيلة . أضف اليها الحقوق العادية المعروفة من هبة واجبة وانفاق معلوم على الفقراء والجوعى والمساكين من أهل قبيلته ، وهى حقوق لابد انها تضاعفت فى سنى المجاعة المتوالية .

هذا لا غيره هو ما بدد ماله ، ليس بالرجل البليد « الخايب » اذن ، وقد كان ينبغى على امامة أن تدرك هذا وأن تقدر واجبات

منصبه . لكنها صغيرة لا تفهم ولا تقدر ، وهى مسكينة حقا ومظلومة فى تحملها هذا الفقر الشديد معه لا لذنب جنته وهى لم تتعود الا على الرفاهة والرغد .

أما نحن فلا يخالجنا شك فى صدق اعتذاره هذا لنفسه ، اذ تتذكر الجميح الشاب فى ميميته الهائجة لمقتل قريبه وصديقه نضلة ، وتحدثه فيها باسم أسد كلها يهدد غطفان كلها بالانتقام الباطش ، فندرك انه كان ممن يشعرون شعورا عميقا بالتزاماتهم القبلية ، واذ تتذكر أيضا بيتيه الأخيرين فى تلك الميمية ، وفيهما تحسر على حال المحتاجين الذين كان نضلة يعينهم على حاجتهم ، من ضيف غريب وجار مضيم وحامل غرم وأشعث بعل أرملة مثل البلية سملة الهدم . فنزداد ادراكا لشعوره هو بواجبه هو أيضا نحو أمثال هؤلاء . كما اننا لا نملك أنفسنا من أن تتعجب من هذا القدر الساخر الذى شاء للجميح فى شيخوخته أن يكون هو وزوجته على نفس الحال الضنك التى صورها بذلك البيت الرائع فى شبابه . فاذا أنعمنا النظر فيما صارت اليه حال الجميح بسبب انفاقه ماله فى واجبات السيد الكريم ازددنا فهما لذلك الموضوع الذى يكثر وروده فى الشعر الجاهلى ، وهو تصوير الشعراء لشكوى زوجاتهم من سخائهم واهلاكهم مالهم فى المآثر بغير حساب ، وخوفهن أن يؤدى هذا الى افلاسهم والاضرار بعيالهم . فها نحن أولاء نرى تحقق هذا المصير المخوف فى حالة واحدة على الأقل !

وأخيرا نأتى الى بيتيه البديعين العظيمى التأثير ، يختم بهما قصيدته الحافلة فيدع كل ما مضى من الذم واللوم ، ومن السخرية والتهكم ، ومن الشكوى والاحتجاج لنفسه والاحتجاج لزوجته ، فيتجه الى زوجته

بأسلوب ضارع مستعطف ، يناشدها ألا تحطم زيجتهما ، ويمنيها الأماني الجميلة ان صبرت معه حتى يأتى الفرج :

١١- فإنْ تَقَرِّى بنا عيناً وتختفضى فينا وتنتظرى كَرِّى وتغريبى

١٢- فاقْنَىْ ! لعلكِ أن تَحْظَىْ وتحتلبى فى سَحْبَلٍ من مسوك الضأن منجوب

هنا يتضح لنا حبه العميق لها وتمسكه القوى بها على أجلى صورهما برغم كل ما حدث منها . هنا تخفق قلوبنا عطفا عليه وشجنا له حتى لنشاركه الضراعة الى زوجته العاصية ، ونرجو أن تكون استمعت لمناشدته ، وان كان قد مات وماتت من ألف وأربعمائة سنة ! ولكنه سحر الفن الذى يخلد تجارب الانسانية ويجددها . ففى هذين البيتين تتجمع نشوتنا الفنية بالقصيدة حتى تصل الى أقصاها ، واهتزازنا المتعاطف معها حتى يبلغ أقواه وأعنفه .

استمع الى نبرته المضطربة المعقدة كيف تتراوح بين شيئين مختلفين . أولهما لهجة التوسل والاستعطاف والمطايبة فى أول هذين البيتين . فان وضعنا هذا البيت فى لغتنا العامية المعاصرة سمعناه يقول « بس بقى يا ست ! ارضى علينا ! ما تتكبريش كده قوى ! اخص بقى امّال ! اصبرى يا ست وربك يعدّلها ! ان شاء الله يجى الفرج ، بس اصبرى معانا شوية وبكره الأحوال تبقى معدن ! » تأمل فى هذا البيت مرة أخرى المغزى الخاص لاستعماله ضمير الجمع فى « بنا » و « فينا » ، أما تحوله الى ضمير المفرد فى « كرى وتغريبى » فسنشرحه بعد قليل .

وثانيهما هو شىء من الاحتداد نسمعه فى قوله « تختفضى » فى البيت الحادى عشر ، ثم فى قوله « فاقنى » فى البيت الثانى عشر . فأما قوله « تختفضى » فصيغة لا نجدها فى معاجم اللغة ، بل نجد فيها

الفعل الثلاثى البسيط « خفض بالمكان » أى أقام . فلماذا لم يكتف الجميح بالوزن المجرد فعل فجاء بوزن « افتعل » ؟ حين نفكر فى هذا السؤال بعض الوقت ونجيد الانصات لقوله « تختفضى » نسمع الحدة الزائدة التى يؤديها هذا الوزن المزيد ، وأقرب ما نصور به هذه الحدة أن نقارن بين قولنا « اقعدى » وبين قولنا « اتلقحى » ، فكأن صوته يحتد هنا فيقول بأسلوبنا الحديث : « خلّيكى متلقّحة معانا بقه ! » .

وأما قوله « فاقنى » فهو اختصار حاد للجملة « اقنى حياءك » أى احفظيه والزميه . وارتفاع صوته بنبرة الانتهار واضح ، ومجرد اختزاله للتعبير المعروف يدل على احتداده فى الخطاب ، كأنه يقول بأسلوبنا الحديث : « بس بقه يا بنت ! اختشى بقه ! يا بنت مش كده ! عيب بلاش قلة أدب ! » ولكن لاحظ أن هذا الانتهار الحاد مسبوق ومتبوع بنبرة الاستعطاف والتحبب . فصوته مزيج من عنصرين : حبه القوى لها ، واصراره حتى فى استعطافها على أن يظهر رجولته وسيطرته الذكرية . تماما كما نسمع رجالنا المعتزين برجولتهم يخاطبون نساءهم اللائى يحبونهن ، فلا يسمحون لحبهم بالغلبة التامة لأنهم يظنون فى هذا انتقاصا من رجولتهم ، بل يأبون الا أن يتكلفوا الأسلوب الخشن والنبرة القاسية احقاقا لحق رجولتهم واصرارا على ميزة ذكورتهم ! وان كانت نبرتهم الحادة تنهدج فى حقيقتها حنانا وحبا ان أجدت الاستماع اليها ولم تخدعك خشونتها الظاهرة .

والبيتان يكتسبان جمالا زائدا لنا نحن من فكاهة لم يقصدها الشاعر ولكننا نجدها الآن حين نستمع الى سذاجته الظريفة . فهو فى أول هذين البيتين يمينها بالغنى عن طريق كره وتغريبه . أى أنه يعدها بأنه

سيذهب بنفسه بعيدا فى البلاد ويهاجم قبائل غنية مخصبة يسلبها ابلها ويأتى بها الى زوجته . كما لو قال أحد النشالين المعاصرين اذا ضاقت به الحال لزوجته : « بكره ربك يفرجها واصطاد لك محفظتين سمان ! » ولكنه لا يقصد النكتة بالطبع ، ولا يعتقد ان ما سيفعله عمل غير مشروع . فان ما يعد به الجميح زوجته كان سنة الحياة الجاهلية فى غاراتها المتصلة بين القبائل ، ولم يكونوا يعدونه شيئا منكرا بل عدوه مصدرا مشروعا من مصادر الرزق ، مالم يكن بين القبيلتين حلف أو ولاء ، كما شرحنا تفصيلا فى الفصل السادس ثم فى الفصل الثانى عشر .

وفى بيته الأخير تعجبنا سذاجته فيما يعدها به من لبن غزير تشربه فى وطب كبير ! وكأن هذا نهاية أحلامه فى رغد العيش . فهو نظير رجل فقير فى مجتمعنا المعاصر يمنّى زوجته الشاكية : « بكره ربك يعدّلها واشترى لك كيلو لحم بحاله ! » انظر كيف يعتقد الجميح انه يبالغ ويهول بأربع وسائل . أولاها قوله « تحتلبى » بدل « تحلبى » ، أى تحلبى لبنا كثيرا غزيرا . وكأن صيغة المبالغة فى « تحتلبى » تردد صدى الصيغة المماثلة فى البيت السابق حين قال « تختفضى » وتخفف من حدتها ، اذ يستعملها الآن للمبالغة فى التحبب والتأميل بعد أن استعملها للمبالغة فى الانتهار . وثانيتها قوله « سحبل » وهو الوطب الواسع الكبير الحجم . لن تحلب اللبن فى وعاء صغير ، لا ، بل فى سحبل عظيم ! (وعليك أن تنطق بكلمة « سحبل » بتفخيم وتهويل) . وثالثتها قوله ان هذا التسجيل (السحبل) مصنوع من جلود الضأن ، وهذا ما يشرحه لنا الأصمعى اذ يقول : « انما خص الضأن لأنهم انما يهبون ويذبحون المعزى لضنّهم بالضأن ، يقول فلعل الله أن يأتيك بخصب يقل فيه قدر الضأن حتى

تذبح فتدبغ جلودها » . ورابعها نراه فى قوله « منجوب » أى مدبوغ بالنجب ، وهو لحاء الشجر أو قشر عروقها أو قشر ما صلب منها أو قشور سوق الطلح . فهى لن تضع لبنها فى قعب عادى أو « قرعة » حقيرة مما يستعمله فقراء البدو ، بل ستضعه فى وعاء كبير من الجلد المدبوغ . فاذا عرفنا ان العرب العدنانيين لم يكونوا يجيدون دبغ الجلود ، كان أغلب ظننا انه يمنيها بجلد من صناعة اليمانين الذين كانوا يحسنون هذه الصناعة كما أحسنوا سائر الصناعات . وقد شبه طرفة مشفر ناقته فى لينه واستقامة قطعه بسبت اليمانى ، والسبت جلود البقر المدبوغة بالقرظ . فالجميح على هذا الفهم يمنى زوجته بوعاء « شغل بره » كما نقول الآن لا بوعاء محلى و « صنعة بلدى » !

* * *

ما رأى القارىء الحديث فى هذه القصيدة الجاهلية التى نظمت منذ ألف وأربعمائة سنة ؟ أمنقطعة هى عن صميم التجربة الحية النابضة ؟ وما رأيه فيما ادعينا من اقترابها من لغة الحديث الحية الزاخرة التى يتحدث بها الناس فى واقع تجاربهم ؟ وهل كنا مبالغين حين ادعينا اقترابها العجيب من لغة الحديث العامية التى تتحدث بها فى يومنا هذا ؟

وقد رأى القارىء طريقتنا فى استكشاف هذه القصائد وعرضها على القراء المحدثين ، ورأى كيف لجأنا فى عرضنا لها الى اعطاء النظائر من عباراتنا الدارجة المعاصرة نحاول بهذا أن نعين القراء على الاستماع الى لغتها التى كانت حية فى وقت من الأوقات ، ولا تزال حية لمن يستطيع أن يرهف سمعه ويحرر ذوقه من النظرة « الكلاسيكية » ومن الطريقة الخطابية أو الرومانسية فى قراءة الشعر . وهذه محاولة جرت علينا

كثيرا من الانكار والسخرية حين لجأنا اليها فى عدد من كتبنا السابقة . كما قد أسىء فهمها فاعتقد بعضهم اننا نريد أن نلغى الأسلوب القديم من هذه القصائد لنحل محله الأسلوب المعاصر . تنجت اساءة الفهم هذه من عدة عوامل .

منها مجرد الغرابة التى فى هذه الطريقة غير المألوفة ، وكل جديد يكون فى بدئه غريبا ، ولعل الألفة تزيل هذه الغرابة . ومنها اعتقاد بعضهم اننا أسرفنا فى اعطاء الأمثلة العامية ، دون أن ينتبهوا الى اننا انما دفعنا الى هذا محاولتنا أن نعوض ما يفقده القارىء فى مجرد القراءة الصامتة لكتابة مسطورة بحبر المطابع على ورق أخرس . ولو استطعنا أن نسمع القارىء كيف ينبغى أن يقرأ الأبيات وينغم النبرات لما احتجنا الى كل هذه الأمثلة الدارجة . ولكن هناك عاملا من نوع مختلف يحتاج منا الى مزيد من النقاش . لأنه يخالف طريقتنا مخالفة أساسية .

فقد جادلنا بعض النقاد فيما ندعيه للشعر القديم من نبرات صوتية ، وقالوا ان ادعاءاتنا هذه لا يقوم عليها دليل البتة ، واننا نحملها الشعر القديم تحميلا ، واننا لا سبيل لنا الى حزر النبرات القديمة التى كان القدامى يقرأون بها أشعارهم ، وان ما نقرأه مثلا بنبرة متهكمة أو مستخزية أو متخنثة (كما سنفعل فى دراستنا لمعلقة الأعشى فى فصلنا القادم) من الممكن أن يقرأ بنبرة جادة رزينة . وان كل مزاعمنا عن المحاكاة الصوتية أو انسجام اللفظ بموسيقاه مع مضمونه لا يمكن أن يزيد على محض التخمين . أما هذا الرأى الأخير فقد أجبنا عليه قدر استطاعتنا فى الفصل الثانى ، ونرجو أن يكون فى الفصول الأخرى

من الأمثلة التفصيلية ما يدحضه دحضا عمليا دون لجوء الى جدل نظرى لا غناء فيه . وأما باقى الاعتراضات التى عددناها ، والتى لو قبلناها لأغلقت الباب اغلاقا تاما دون حقنـا فى تفهم الشعر القديم وتذوقه والانسجام معه واعادة الحياة اليه ، فكيف نناقشها ؟

تبدأ هذا النقاش بأن نسلم بأننا لا سبيل لنا الى « البرهنة » على ما ندعيه من النغمات والنبرات بمعنى البرهان العلمى الذى يقطع كل شك . وعذرنا — وعزاؤنا — أن مجال الفن والأدب ليس مما يستطاع فيه مثل هذه البرهنة . وأقصى ما يمكن فيه الترجيح ، أما التصديق والقبول فموكول الى قارىء النقد ورأيه وذوقه وتجربته الحيـوية وتجربته الفنية . ولهذا قال الانجليز قولتهم التى اقتبسناها فى فصل سابق ، ان تذوق الفن عمل من أعمال الايمان . فاذا رفض أحد القراء أن يرى فى سيمفونية لبيتهوفن أو رسم لتيشان أو قصيدة لشكسبير ما يراه فيها ناقد فنى أو أدبى فلا سبيل الى اقناعه .

لكن قولنا ان تذوق الفن عمل من أعمال الايمان ليس معناه انه تخريف محض وهجس صرف ، فتجارب الحياة وملاحظة حديث البشر الواقعى من ناحية ، وتفهم المضمون الشعرى والدخول فى عالمه الزاخر من ناحية أخرى ، هما الركنان اللذان نبنى عليهما ما ندعى عن نغمات الشعر القديم ونبراته . حقا اننا لا سبيل لنا الى التأكد من النبرات التى كانت للقدامى فى تعبيرهم عن مختلف الانفعالات لبشرية ، لكننا نذكر قارئنا بأننا لا ندعى ان النبرة العامية التى نصفها كانت هى بحذافيرها عين النبرة التى كان القدامى ينطقون بها ، بل نحاول مجرد التمثيل والتقريب ، ثم نضيف الى هذا التذكير حقيقتين نراهما عظيمتى الأهمية :

أولاهما : أن لهجاتنا العامية المعاصرة ، على اختلافها عن اللغة العربية القديمة اختلافا لا ننكره ولا نقلل من شأنه ، لا تزال تتصل بها بوشائج كبيرة لغوية وبيئية وعاطفية ، بل لا تزال صلتها بها هي صلة البنات بأمهن على كثرة الاختلاف بين الوالد والولد . وقد رأينا كيف أن عددا من ألفاظنا العامية التي تبدو لنا ممعنة في عاميتها ، لها فيما نرجحه أصول جاهلية عتيقة ، وفي سني اقامتي بالسودان سمعت عشرات من الألفاظ التي بقيت من اللغة القديمة ، والتي لم أسمعها قط تستعمل في مصر ، وكانت كل معرفتي السابقة بها عن طريق الشعر القديم ، فدهشت اذ وجدتها لا تزال حية تستعمل . فهل من غير المعقول أن نكون قد احتفظنا في نبراتنا العاطفية بقدر من النبرات القديمة على رغم ما طرأ من التبدل والاختلاف ؟

والحقيقة الثانية التي نستشهد بها ستبدو لكثير من القراء أعجب وأغرب ، ان لم يكونوا قد عاشروا أمة غير الأمة العربية معاشرة شخصية طويلة . وهي ان اللغـات البشرية جميعا على عظم اختلافها واختلاف العقليات والنفسيات الكامنة من ورائها ، تحتفظ فيما بينها بقدر غير هين من الوشائج البشرية العامة يتبدى في تقارب كثير من النبرات العاطفية . فنبرة التقرير ونبرة الاستفهام ونبرة التعجب ونبرة الاعجاب ونبرة الاحتقار ونبرة السخرية ونبرة التخنث ، كل هذه وغيرها من النبرات الأساسية في الخطاب البشرى نجد بينها قدرا من التشابه يصغر ويكبر في مختلف اللغات . وحين نقول « قدرا من التشابه يصغر ويكبر » فنحن نسلم ضمنا بالاختلاف الذي يصغر ويكبر . لكننا نصر على هذا التشابه الذي ذكرناه . اليك مثلا أسلوبا عاميا شديد الخصوصية في لغتنا الدارجة هو قولنا « لا يا شيـــخ ! » للتهكم و « البســـتفة »

و « التريقة » ، لدى الانجليز نبرة قريبة منها تؤدى نظير عاطفتها فى قولهم ? O yeah وفى قولهم ! you dont say so وفى قولهم

فاذا كان بين اللغات البشرية عامة هذا القدر من التشابه فى النبرات العاطفية الأساسية ، فهل نستكثر أن يكون بين النبرات العربية القديمة وبين نبراتنا العامية المعاصرة ما ادعينا من تقارب ، لا نقول من اتحاد تام بل نقول بتواضع « تقارب » ؟ ولنذكر أخيرا للقارىء اننا قد درسنا قصيدة الجميح هـذه لأعداد من الطلاب الغربيين فلم نحتج الا الى تعديل يسير لنبرة قراءتنا حتى يتفهموها تفهما كاملا وينفعلوا بعاطفتها وحيويتها وواقعيتها انفعالا عنيفا . وكفانا هـذا القدر من الجدل ، ولنأت فى فصلنا القادم والأخير الى آخر قصيدة جاهلية ندرسها فى هذا الكتاب ، ففيها سنزداد بهذه القضية تبصرا .

الفصل السابع عشر

الجد الهازل والهزل الجـــاد

ما دمنا ننظر الى لغة الشعر القديم على أنها لغة « كلاسيكية » مترفعة على لغة الحديث اليومى ، معزولة عن انفعالات الشعب وصيحاته وتعبيراته فى مختلف تجارب حياته الواقعة ، فاننا لن نصل الى التقاط ما فيها من موسيقى حية ونبرات صـــادقة تصهرها سخونة التجارب اليومية . وقد حذرنا من كلتا الطريقتين الخبيثتين فى القاء الشعر ، الطريقة المتفاخمة ذات الدوى والطنين ، والطريقة الرومانسية الجديدة المسرفة فى النعومة المتهالكة فى الترقيق العاطفى المريض . ودعونا الى أن يقرأ الشعر قراءة طبيعية تستجيب لنبرات الانفعال الصادق دون مبالغة فى تضخيم أو ترقيق ، وتستعين فى هذه الاستجابة بما فى حديثنا اليومى الواقع من نبرات حية توائم مختلف المواقف الفكرية والعاطفية وتتناغم مع متعدد الأمزجة والانفعالات التى تطرأ على البشر فى حياتهم الواقعية المتنوعة التجارب والمواقف .

فاذا نحن استرشدنا بهذه النبرات الحية التى نسمعها فى الحديث اليومى ، واذا نحن أرهفنا الاستماع اليها وأنعمنا النظر فى الانفعالات التى تصدرها ، اتضحت لنا حقيقة ستكون كبيرة الأهمية فى ارشادنا الى الانفعال الحقيقى فى القصيدة التى سندرسها فى هذا الفصل . تلك الحقيقة هى أن نبراتنا كثيرا ما تكون معقدة مزدوجة ، تدعى انفعالا وتضمر انفعالا آخر . تدعى الحزن وتضمر الفرح ، أو تدعى الفرح

وتضمر الحزن ، أو تدعى الاعجاب وتضمر الاحتقار ، أو تدعى الاحتقار وتضمر الاعجاب الشديد . وهلم جرا .

ذلك اننا فى مواقفنا الحية لا نظهر دائما الانفعال الحقيقى الذى نشعر به ، بل نتعمد اظهار عكسه لغرض خاص نقصده فى أنفسنا أو نريد اثارته فى سامعينا . لست أعنى بهذا أننا نتعمد الكذب أو النفاق،فالكذب والنفاق يخرجان الكلام عن دائرة الصدق الفنى الذى نشترطه لقبول الانتاج فى الأعمال الفنية التى تستحق الدراسة . انما الذى نعنيه هو أننا قد تثور بنا حاجة حيوية أو فنية ملحة تجعلنا نكتم انفعالنا الحقيقى ونتصنع غيره لأن هذا التصنع يكون فيه تمام التعبير عن شدة انفعالنا أو تمام الابراز لظلاله الدقيقة . وخير ما نشرح به مرادنا أن نضرب بضعة أمثلة من واقع تجارب الحياة .

تسمع رجلا غبيا يقول كلاما غاية فى البلاهة ، فيشتد احتقارك لسخف عقله الى درجة لا يكفيك فى التنفيس عنها أن تقول له انه غبى أبله ، بل تلجأ الى السخرية اللاذعة فتقول : ما أعظم رجاحتك وأروع حكمتك ! يا سلام يا سلام ! الخ .. وسامعوك لن يخطئوا فهم انفعالك الحقيقى ، بل سيزدادون ضحكا وسخرية من ذلك الغبى .

وتعود الى بيتك فتروى لك زوجتك نادرة حدثت من طفلكما تثبت ذكاءه وسرعة فهمه ، فيهتز صدرك اعجابا وفخارا بطفلك ، لكنك لا تريد أن تظهر هذا الانفعال فتتصنع عدم المبالاة وتقول : وايه يعنى ! ودى حاجة دى ؟ والله لا نبيه ولا حاجة ! لكنك تقول هذا بنبرة لا يخطىء سامعها تهدجها القوى بالزهو الذى تحاول كظمه ، وعيناك تلمعان ببريق السرور والرضى .

ويزورك ضيف ثقيل لا تحبه ولا ترتاح اليه ، وتطول زيارته حتى تكاد تنفجر غيظا ومللا ، ثم يدخل طفلك الصغير فيحمله الضيف ويداعبه ، واذا بالكارثة تحدث ، فتبتل ملابس الضيف أشنع ابتلال ، فتهب من مقعدك وأنت تكاد ترقص فرحا وشماتة بما حدث للضيف الثقيل من عقاب تراه عادلا ، لكنك لا تستطيع أن تعبر عن سرورك بطبيعة الحال ، فتتصنع الانزعاج لما أصابه والغضب على طفلك المسيء ، وهنا أيضا يتهدج صوتك بالانفعالين المتنازعين تهدجا لا يخطئه السامع الذى يعرف حقيقة الموقف .

وتنصح طفلك مرارا بألا يقترب من النار أو يمسك بسيجارتك أو يلعب بالسكين أو يثب من على المنضدة ، ويأتى يوم يعصى فيه الطفل نصيحتك فيلقى مغبة عصيانه ويصرخ ألما ، ويضطرب قلبك ألما لألمه وعطفا على مصابه ، لكنك ترغم نفسك على تصنع البرود وعدم الاكتراث حتى تلقنه الدرس ، فتقول : تستاهل ! والله أنا مسرور بما حدث لك أيها الشقى ! لكن صوتك يمزقه ما تشعر به فى صميمك من الرثاء لطفلك السيء الحظ .

هذه مواقف حدثت لكاتب هذه السطور ، ولا شك ان أمثالها أو نظائرها قد حدثت للقارىء ، فلنضف اليها تجربتين أو ثلاثا مما شاهدنا ، راجين أن تتم بهذا تجلية ما نقصد .

كان لى زميل رزقه الله ستا من البنات ، وكان بطبيعة الحال متشوقا الى مولود ذكر ، ثم وضعت زوجته بنتا سابعة ، فلما لقيته بعدها اذا به يقول لى : « هل تظن أننى متضجر من البنت السابعة ؟ لا والله أنا مسرور غاية السرور ! وهل البركة الا فى الاناث ؟ وماذا يجلب الصبيان الا التعب

والمشاكل وكثرة النفقات ؟ ليتنى أرزق بعشر بنات أخريات ! لعنة الله على الصبيان وعلى من يريد الصبيان ! » فهل تظنه أقنعنى بما قال ؟ بل قد زادنى رثاء لحاله وادراكا لمدى حزنه وغضبه على بخته المعاكس .

وكان لنا فى القرية جار له ولد شديد العقوق ، ثم أصبح صباح واذا بالولد قد لم ثيابه خفية وهرب من بيت والده وهجر القرية . فلما زرنا الأب لنصبّره ونعده بالبحث عن ولده قال لنا : « أتظنون أنى حزين لأنه عقنى وهجرنى ؟ لا والله العظيم أنا فرحان ! فى داهية ! فى ستين داهية ! الحمد لله الذى أراحنى منه ! والله لا أريد أن أرى وجهه أبدا ما عشت الخ .. » وكان بالطبع كلما بالغ فى ادعائه زادنا ادراكا لعمق حزنه وشدة التياعه على ولده الذى هجره مهما يكن من عصيانه وعقوقه .

وفى يوم سمعت صراخا شديدا وعويلا عاليا . واذا بعشرات من الشبان يلتفون حول نعش يحملونه وهم يلطمون خدودهم ويصيحون صيحات التفجع . ولكن ما نظرت الى النعش حتى انفجرت ضاحكا . فقد حملوا فيه جثة كلب ميت وكتبوا عليه « رحمة الله عليك يا ايدن » . وكان هذا فى اليوم التالى لنبأ استقالة أنطونى ايدن بعد أن حاق به وببلاده خزى ما دبر من عدوان ثلاثى غادر على مصر سنة ١٩٥٦ .

من كل هذه الأمثلة يتضح لنا اننا ينبغى ألا نقبل الكلام البشرى بسذاجة تقتصر على معناه السطحى ولا تتعمق أغواره ولا تربطه بمناسبته وموقفه [1] ، والا أخطأنا دلالته الحقيقية خطأ فادحا ، وقد نستنبط

---

(١) فى السنة الماضية زار « مسرح الجيب » فى القاهرة محاضران انجليزيان قرآ مختارات من الشعر الانجليزى وأوضحا كيف تمكن قراءة النص الواحد بنبرات مختلفة يكون بعضها تام الخطأ وبعضها أقرب الى الطريقة الصحيحة التى ينبغى أن يقرأ بها النص لتجلى عاطفته الحقيقية وروحه الصائبة ومغزاه المقصود .

منها عكسها تماما ، فاعتقدنا ان أولئك الطلبة كانوا محزونين حقا على سقوط ايدن ، وان ذلك الأب كان فرحا حقا بهجران ولده ، وان الأب الآخر كان يرحب ترحيبا حقيقيا بميلاد البنات . وقل نظير هذا عن سائر الأمثلة التى رويناها . وعين هذا الخطأ يقع فيه كثيرون من الدارسين لكثير من شعرنا القديم اذ لا ينتبهون الى حقيقة الموقف الذى فيه الشاعر ، وقد أعطينا فى بعض كتبنا السابقة عددا من هذه الأشعار التى لها مدلول عكسى يخالف ما ينطق به ظاهرها (١) . وتستطيع الآن أن نأتى الى قصيدتنا الجديدة فنتفهم موقفها الحقيقى الذى يدعى الشاعر خلافه ، ونستكشف ان المفتاح الى جمالها الفنى الفريد هو هذا التناقض بين ما يدعيه الشاعر فى ظاهر كلامه من عاطفة وما يموج به صدره ويهتز به صوته وجسمه من عاطفة مغايرة .

هذه القصيدة هى مطولة الأعشى اللامية ، التى تعد من المعلقات العشر . فلنرهف الاستماع الى الأبيات العشرة الأولى منها :

١ ـ ودّعْ هُرَيْرَةَ إنّ الرَّكْبَ مرتحلُ وهل تُطيق وَداعاً أيها الرجل

٢ ـ غرّاء فَرعاء مصقولٌ عَوارِضُها تمشى الهُوَيْنَا كما يمشى الوَجِى الوَحِل

٣ ـ كأنّ مِشْيَتَها من بيت جارتها مَرُّ السحابة لا رَيْثٌ ولا عَجَل

٤ ـ تسمع للحَلْىِ وَسْواساً إذا انصرفت كما استعان بريحٍ عِشْرِقٌ زَجِل

٥ ـ ليست كمن يكره الجيرانُ طلعتَها ولا تراها لسرّ الجار تختتل

---

(١) انظر مثلا كتاب « شخصية بشار » ص ١٠٨ ـ ١٠٩ و ١٧١ ـ ١٧٢ و ١٧٩ ـ ١٨٦ . وكتاب « ثقافة الناقد الأدبى » ص ٣١٢ ـ ٣١٥ .

٦ ـ يـكاد يصرعها لولا تَشَدُّدُها إذا تقوم إلى جاراتها الـكسل

٧ ـ إذا تلاعب قِرْناً ساعةً فَتَرت وارتجَّ منها ذَنُوبُ المَتْنِ والـكَفَل

٨ ـ صِفرُ الوِشاحِ ومِلْءُ الدِّرع بَهْكَنةٌ إذا تأتَّى يكاد الخصرُ ينخزل

٩ ـ نِعْمَ الضجيعُ غداةَ الدَّجْنِ يصرعها لِلَـذَّةِ المرء لا جافٍ ولا تَفِل

١٠ـ هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرافِقُها كأنّ أَخْمَصَها بالشــــوك مُنتعِل

كيف ينبغى أن تقرأ هذه الأبيات ؟ ان أنس لا أنس طالبا قام يقرأها بالقاء خطابى متحمس ، متفاخم متعاظم ، شديد الدوى والقعقعة ، وكأنه يلقى خطبة فى الحرب والقتال . فاذا كان من الواضح أن هذه الطريقة الخطابية لا تلائم هذه الأبيات ، فكيف نقرأها اذن ؟ سيقول الكثيرون : ان هذه أبيات فى النسيب الافتتاحى ، وهو فن حزين ، فصاحبها يصور حزنه لرحيل محبوبته ، وافتتانه بمحاسنها ، فيجب أن تقرأ بصوت رقيق ملىء بالشوق والحنين ، يكسوه الحزن والأسى ، وتذيبه لواعج الحب . ومن هنا يقعون فى الطريقة الجديدة المسرفة فى التنعيم والترقيق والميوعة الرومانسية .

لكن هذه القراءة تكون هى أيضا خاطئة مفسدة للروح الحقيقية للأبيات . وهذه الروح تحتاج منا الى نظر دقيق فى الأبيات وتفكير فى هدفها الحقيقى حتى تتفهمها ونستجيب لموقفها الصحيح فنحسن قراءتها كما أراد الأعشى أن تقرأ ، وكما يخيل الينا انه ألقاها أول ما أنشدها مستمعيه .

والمفتاح الى فهم عاطفتها الحقيقية أن ندرك ان حزنها متكلف ، وأنه متكلف عن عمد لغرض الدعابة والمفاكهة . فالأعشى ليس فى الحقيقة

حزينا لرحيل محبوبة له اسمها هريرة ، سافرت مع قبيلتها المرتحلة ، بل هو فى حالة قوية من النشوة والمرح ، وما نخاله أنشد هذه الأبيات الا فى مجلس طرب ولهو جمع بينه وبين نفر من رفاقه فى المتعة ، يشربون الخمر ويسمعون الموسيقى والغناء ويداعبون القيان . فسولت له نشوته أن يأتى بنكتة بارعة يداعب بها نداماه ويضحكهم طويلا . فجاء بهذه الأبيات التى يبدأها بتصنع الحزن لرحيل هريرة مع قومها ، وألقى مطلعها بصوت يدعى الحزن ، ولكن بطريقة لا تدع لرفاقه مجالا للشك فى انه انما يتصنع هذا لغرض المزاح ، وانه فى حقيقته طرب مسرور منتش بالخمر واللذة ، يريد المداعبة والاضحاك . وكلما مضى فى انشاده بيتا زاد تحسره تصنعا فازداد رفاقه قهقهة ومرحا . تذكر الواقعة التى رويناها عن جنازة ايدن لتتخيل موقفا مشابها .

وهذا ما سنحاول اثباته حين نتأمل فى الأبيات على مهل وروية . ولكن دعنا أولا نذكر القارىء بما هو معروف عن شخصية الأعشى المرحة المليئة بالمداعبة ونشوة الحياة ، وكيف قضى حياته فى تصيد اللذة واكتساب المال الذى يخولها له فى مختلف الأقطار ، وما قاله القدماء عنه وعن شعره ، من انه أشعر الناس اذا طرب ، ومن تسميتهم اياه صنّاجة العرب ، أى ان ايقاعه وتنغيمه فى شعره يخيلان اليك انه يضرب فى شعره بالصنج ، بل تروى بعض الأخبار انه كان ينشد شعره على هذه الآلة الموسيقية ويطوف بها بين أحياء العرب .

وسيرته وشعره كلاهما يفيض بأخبار مجالس اللذة والشراب وأوصافها . وبعض هذه الأخبار ربما تكون مخترعة ، لكن اختراعها عليه يدل فى ذاته على ما اشتهر عن شخصيته من ميول وعادات . منها

ما يروى عن بعض ولاة اليمامة أنه سأل عن قبر الأعشى فلما جاءه وجده رطبا ، وأُخبر بأن الفتيان يجتمعون حوله فيشربون ويصبون نصيب الأعشى على قبره . ومنها ما يروى من قصص عن ارتداده عن الاسلام بعد أن هم بالذهاب الى الرسول عليه السلام ليؤمن به ، فلما أخبر ان الاسلام يحرم الخمر قرر أن ينتظر سنة حتى يستنفد صبابة من الخمر كانت بقيت له ، أو أن أبا سفيان لقيه فأخبره ان محمدا يحرم الخمر والزنا والقمار ، وأعطاه مائة ناقة حمراء ، فأخذها وانصرف ، ثم مات دون أن يسلم .

اذا تذكر القارىء هذا فربما لا يبادر الى اتهامنا بالشطط فيما سنزعمه عن هذه الأبيات . والذى يهمنا فى هذه الأبيات خاصة ان القدماء يروون ان هريرة هذه كانت قينة ، أى جارية مغنية . ولم يكن من عادة العرب أن يبدأوا قصائدهم بالنسيب بقينة . هم ربما يذكرون متعة القيان فى قسم متأخر من القصيدة حين يأتون الى الفخر بغناهم وتمتعهم بملذات الحياة . أما مطلع القصيدة من النسيب الحزين فيخصصونه للشكوى من رحيل المحبوبة مع قبيلتها المفارقة ، وهذه المحبوبة تكون مثل قبيلتها عربية حرة النسب .

من هذا نزداد اقترابا من فهم ما يحاوله الأعشى . هو يحاول فن التقليد الساخر الذى يسميه الانجليز « پارودى parody » . وهو أن يأتى الشاعر الى قصيدة مشهورة فيقلد شكلها الوزنى وأسلوبها الشعرى بغرض الدعابة . لأنه ليس جادا ، بل هو يتناول موضوعا هزليا ضاحكا ، أو يريد أن يسخر من ناظم القصيدة الأصلية فيستعمل شكله وأسلوبه استعمالا يثير الضحك . ففن « الپارودى »

هذا يختلف تماما عن فن « المعارضة » المعروف لشعرائنا المقلدين . فهؤلاء يقلدون القصيدة الأصلية تقليدا جادا يحاولون فيه أن يقاربوا أو يفوقوا ميزاتها الفنية ، كما عارض شوقى بردة البوصيرى أو دالية الحصرى أو سينية البحترى أو بائية أبى تمام أو غيرها من القصائد القديمة المشهورة . أما فن الپارودى فيحاول صاحبه أن يضحك القارىء أو يثير سخريته بالأصل المحاكى . والمجلات الانجليزية كثيرا ما تضع لقرائها مسابقات فى هذا الفن الساخر .

وفى الثلاثينات من هذا القرن كان شاعر مجلة « الفكاهة » يفعل هذا بالقصائد العربية المأثورة ، وكان أحيانا يبلغ درجة عالية من النجاح الفكاهى . واذكر أبياتا يقلد فيها مطوّلة عبيد بن الأبرص ، ويحول رحيـــل القبيلة البدوية من ديارها الى « تعزيل » أسرة قاهرية من « شقة » لم تستطع أن تدفع ايجارها ، وكان هذا فى سنى الأزمـــة الاقتصادية العالمية التى تبعت انهيار حى المال الأمريكى « وول ستريت » :

أقفر من أهله ملْحوبُ   فالقُطَبيّـــات فالذَّنوب

شـالوا عزالهمو وراحوا   ومن يُعزّلْ فلا يؤوب

واستأجروا منزلا جديداً   تسطيع أجرتَه الجيوب

ويروى عن حافظ ابراهيم وأحد أصدقائه انهما لما قرآ قصيدة شوقى :

مـــال واحتجبْ   وادعى الغضـــب

ليت هاجـرى   يشرح الســبب

نظما فى تقليدها الساخر أبياتا منها :

شـــال وانخبطْ وادعى العبـــط

ليت صـــاحبى يبـلع الزالـط !

فالأعشى قد رأى الشعراء مهما يكن موضوعهم الرئيسى يبدأون قصائدهم الطويلة بالنسيب الشاكى والغـزل الحزين المتشوق الى المحبوبة الراحـلة . وهـو وقت نظمه لمعلقته أبعد الناس عن افتقاد المحبوبة ، وحواليه الجوارى المرحات يحظى منهن بكل ما يريد . ولكن خطرت له فكرة رائعة : لماذا لا يقلد فن النسيب الشاكى بغرض الفكاهة والهزل ، فيتخذه مجالا للتنفيس عن حالته الراهنة من المرح والنشوة ، ووسيلة لامتاع رفاقه بمداعبة مضحكة ؟ ففعل ، ولكى يزيد من تقليده الهازل اتخذ من هريرة محبوبة عربية حرة قد فارقته وآلمته برحيلها ، وهريرة قينة من الجوارى المغنيات اللائى كان المترفون من شباب العرب يستمتعون بمداعبتهن فى مجالس الشرب والأنس ، ويكون لهم معهن نوادر فى العبث والمجون ، وهن يلبسن من الثياب الشفافة المبتذلة ما وصفه شعراء الجاهلية .

هذه القينة الماجنة يدعى الأعشى انها محبوبته العربية الشريفة ، ولابد ان هذا فى ذاته قد أضحك رفاقه كثيرا ، بل أغلب ظننا ان هريرة نفسها كانت حاضرة معهم فى هذا المجلس الطروب ، تضحك معهم اذ تسمع الأعشى يجعلها محبوبته العربية الحرة التى رحلت عنه مـع قبيلتها البدوية ، وتشاركهم مرحهم حين ترى الأعشى يقوم (كما سنراه بعد قليل) فيقلد مشيتها الأنثوية فى تخلع مضحك . ولعلها بعد برهة تقوم الى جانبه فى « ثنائى مرح » تبادله اهتزازا باهتزاز ، لكنها لكى تسبك النكتة تتصنع الخفر والحياء وتلقى على وجهها ببرد يستره كما

كان حرائر العرب يفعلن ، كل هذا وهى تتثنى تثنياتها الخليعة فى ثيابها الماجنة .

الأبيات كلها اذن دعابة مضحكة . والبيت الأول منها يجب أن يقرأ بلهجة تتصنع الحزن وهى فى حقيقتها فرحة مسرورة . وخير بداية لهذه القراءة الصحيحة أن تنظر أولا فى الشطر الثانى من البيت الأول ، حتى تستكشف ما فيه من تخنث شديد :

وهل تطيق وداعا ... أيها الرجل ؟ !

فالأعشى لا ينشده بحزن أو حرقة حقيقية ، بل يمط فيه من صوته مقلدا صوت النساء المتفجعات ليزيد أصحابه ضحكا . وقوله : أيها الرجل ؟ ! يجب ألا يقرأ بفخامة وحماسة كما يصيح الفارس بقرنه : أيها الرجل ! هيا الى الحرب والطعان ! (وهكذا سمعته يقرأ) ، ولا أن يقرأ بشكوى حقيقية الحزن ، بل يقرأ بتدلل ومط كما تقول المرأة المتدللة لرجلها : يا راجل ! ... اخص عليك يا راجل ! ..

وعلى هذا الأساس نعيد النظر فى البيت الأول كله ، لنرى كيف ينقسم كل شطر الى قسمين ، ينطق الشاعر بكل منهما متصنعا الحزن والتوله وقاصدا العبث والنكتة ، ويقف بعد كل منهما برهة يطلق فيها آهة أو زفرة مصطنعة واضحة الاصطناع ، يقول : ودع هريرة ! ويصدر آهة تتصنع الحزن . ويقول : ان الركب مرتحل ! ويطلق زفرة تتصنع الحرقة . ويقول : وهل تطيق وداعا ! فيزيد من تمويج صوته بالنبرة الخليعة ومن تمايل جسمه تمايلا ماجنا ، ويمد يده يتصنع انه يمسح دمعة تحدرت من عينيه على هذه المحبوبة الراحلة . ثم يبلغ أقصى تثنيه الماجن وتخلعه المتخنث حين ينطق بالقسم الأخير : أيها الرجل ؟ ! وهنا

يتم تأكد رفاقه من غرضه الهازل ، فلابد انهم دهشوا أول ما سمعوا : ودع هريرة ، ولكن ما ينتهى البيت حتى يتم جلاء غرضه فينفجرون بالضحك المعربد .

وسترى فى الأبيات القادمة ان تقسيم الشطر الى قسمين أو أكثر هو وسيلته الأدائية الأولى التى يتوصل بها الى نقل اهتزازه وتثنيه . فهذا التقسيم يسمح لصوته بالتموج ولجسمه بالتراقص . وهو يهتز ويتثنى لغرض مزدوج ، أن يقلد تطوح السكارى ، وأن يقلد اهتزاز هريرة ورجرجة جسمها فى مشيتها الأنثوية المتقصعة . ونساء العرب كن جميعا يهتززن ويتمايلن فى مشيتهن ، كما يصور الشعراء القدامى ، لكن اهتزاز القيان لابد أنه كان أكثر تقصعا وتعمدا للخلاعةمن اهتزاز الحرائر ، كما نرى الى يومنا هذا من مشية نظائرهن . وما نحسب الأعشى حين أنشد بيته الثانى :

غرّاءُ .. فَرْعاءُ .. مصقـــولٌ عوارضُها

تمشى الهُوَيْنا .. كما يمشى ا .. الوَجِى ا .. وَحِلُ[1]

الا قد هب واقفا على قدميه أمام أصحابه وأخذ يهتز بأجزاء جسمه مع تقطيعات البيت فى تطوح وتخلع ، تجدهما واضحين فى ايقاع مقاطعه وتنغيم جرسه معها ان تنعم النظـر وترهف الاستماع . فهو يقول :

---

(١) غراء = بيضاء واسعة الجبين ، أو نقية العرض (!) . فرعاء = طويلة الفرع أى الشعر . مصقول عوارضها = نقية العوارض ، وهى من الأسنان الرباعيات والأنياب ، أو ما يبدو من الوجه عند الضحك . الوجى = الذى يشتكى حافره . الوحل = الذى يمشى فى الوحل ، فهو أشد استدعاء لحذره وخوفه الزلق .

غراء ! وينثنى الى اليمين . ويقول : فرعاء ! وينثنى الى اليسار فى عكس الحركة . ثم يقول : مصقول عوارضــها ! وهو يأتى بحركة التفاف مترجرجة ويبتسم ابتسامة عريضة . أما حين يبدأ الشطر الثانى من البيت فهو لا يظل واقفا فى مكانه بل يبدأ فى تقليد مشية هريرة بأردافها السمينة وخطواتها المتقصعة ، فيدب على قدميه بخفة واهتزاز مبالغ فيه . وهو قد قسم الشطر الى قسمين رئيسيين أولهما : تمشى الهوينا . فانظر كيف قطع المقاطع فى هذا القسم على ثلاث ضربات موقعة : تمشى الـ .. هوىٖ .. نا ! على ايقاع : رن رن .. ترن .. رن ! وفى كل توقيعة يمشى خطوة ويهتز هزة . ولابد انه فى الضربة الثانية قد أطال الوقوف على الياء الساكنة : هوىىى ، حتى يزيد من تخنيث صوته ، كما تصيح المرأة المتدللة : متصنعة الألم : أىىى ! فتطيل دغدغة الياء وتموجها .

ثم انظر فى تقطيعه لباقى الشطر الى أربع تقطيعات : كما .. يمشى الـ .. وجى الـ .. وحل ! وتأمل جيد التأمل فى تنظيم هذه الضربات المتلاحقة التى تسمح له بأن يمضى فى مشيته مع كل ضربة منها خطوة قصيرة متمايلة مقلدا مشيتها الأنثوية المتدللة ومبالغا بالطبع فى هــذا التقليد بغرض الدعابة والاضحاك . (تذكر اسماعيل ياسين أو عبد المنعم ابراهيم فى أفلامنا الفكاهية حين يرتدى أحدهما « الملاية اللف » ويمضى مقلدا اهتزاز الأنثى فيظفر من النظارة بالضحك الشديد مهما يتكرر هذا المنظر) . ولاحظ ترديد الحرف الواحد فى بدء الكلمتين المتعاقبتين : وجى ، وحل .

ومعنى هذا التشبيه يزيدك ثقة بغرضه الفكاهى المبالغ فى الدعابة . فالشعراء الآخرون قد وصفوا مشية النساء وخفتهــا ومقاربة خطوها

وارتجاج الأرداف معها ، لكن ليس منهم من بالغ هذه المبالغة المتعمدة الاضحاك . فالوجى هو الحيــوان الذى يشتكى وجعا فى حافره ، ولا يكفيه هذا حتى يجعله وحلا أى يمشى فى أرض موحلة . وتستطيع الآن أن تتصور كيف يحقق الأعشى بنطقه واهتزازه تخلع هذه المشية وترنحها الزائد .

وعلى هذا الضوء تستطيع أن تمضى فى قراءة سائر الأبيات ، مستمعا الى تقطيعها وتثنيها ، ملتفتا الى المعنى الجديد فى كل منها ، وما يضيفة أداء هذا المعنى من وسيلة بيانية جديدة . فوسيلة التقسيم الايقاعى والتجاوب التنغيمى واضحة جدا فى البيت الثالث :

كأنّ مِشْيَتَها .. من بيت جارتها
مَرُّ السحابةِ .. لا رَيْثٌ .. ولا عَجَلُ

وقد عرفت الآن غرضه من هذا التقسيم والتجاوب ، وهو أن يموج من صوته متخالعا ، وأن يتثنى بجسمه فى مرحه ودعابته . أما الشطر الثانى بتصويره الرائع المطرب فيذكرك بأن هريرة برغم سمنتها العظيمة خفيفة رشيقة فى مشيتها ، فهذا هو مثل الجمال الذى كان العرب يحبونه فى نسائهم ويدعون وجوده فى مشاهير الحسان ، أنهن يجمعن بين السمنة العظيمة وبين خفة الحركة ورشاقة المشية . كما يقنعك هذا التشبيه بأن الأعشى على رغم تماجنه بهريرة وعبثه بها وتقليده الهازل لمشيتها معجب حقا بجمالها وظرفها ورشاقتها . فشعوره نحوها هو هذا الشعور الذى نجده فى أمثاله من الشبان العابثين المقبلين على الملذات نحو خلبلاتهم من نساء المراقص والمواخير . وهو مزيج من الاعجاب والمحبة الرقيقة ومن السخرية الجافة والمزاح العملى القاسى والمعاكسة والتهريج . هذا

هو الشعور المعقد الذى يشعر به الأعشى نحو القينة هريرة ، مزيج من الرقة والخشونة ، والاعجاب والتندر ، والعطف والقسوة ، والمودة المتحببة والاستهزاء الساخر .

أما بيته الربع فيلجأ فيه الى وسيلة تصويرية مختلفة :

تسمع للحَلْيِ وَسْوَاساً إذا انصرفت   كما استعانَ بريحٍ عِشْرِقٌ زَجِلُ[1]

ووسيلته هنا هى الأنوماتوبية ، أى محاكاة اللفظ بصوته لمعناه ، فهو مثل جديد نضيفه الى الأمثلة الكثيرة التى رأيناها فى فصولنا الماضية وأقمنا عليها دعوانا فى الأهمية العظيمة لهذه الوسيلة البلاغية فى شعرنا القديم . الأعشى يريد أن يصدر بأصواته الشعرية شبيها لصلصلة الحلى الدقيقة حين تصل الى الأذن . حاول أولا أن تتمثل هذا الصوت من امرأة تمشى متهادية مهتزة متثنية ، وحليها المختلفة التى تضعها على مختلف أجزاء جسمها تصدر هذه الأصوات المتعددة المؤتلفة فى وسوسة وخشخشة (أو وشوشة وشخشخة كما نقول فى لغتنا الدارجة) كلما تحركت وتموجت واهتز عنقها وصدرها وذراعاها وخطرت بساقيها ، من أقراط فى الأذنين وعقود و « كردان » على الجيد والنحر ، وأساور فى المعصمين والمرفقين ، وخلاخيل فى القدمين . والمرأة الماهرة ، كما كنا نسمع فى طفولتنا فى قرانا أو أحيائنا الوطنية من المدينة ، تعرف كيف تجيد أنواع الحركة والالتفاف حتى تصدر هذه الأصوات الدقيقة الغنية المنسجمة ، كأنها توقع على آلات موسقية . وبعض الأساور

---

(١) الوسواس = جرس الحلى . العشرق = شجيرة لها أكمام فيها حب صغار اذا جفت فمرت بها الريح تحرك الحب . فشبه صوت الحلى بخشخشته على الحصى . نبت زجل = صوتت فيه الريح ، وأصل الزجل رفع الصوت الطرب . وقوله استعان بريح أى ضربته الريح .

والخلاخيل كانت تحمل « جلاجل » أو أجراسا صغيرة تزيدها رنينا . وكثيرا ما كان يحدث ، حين نزور أصدقاءنا فنجلس فى غرفة الضيوف ، أن تصل الى آذاننا هذه الأصوات الدقيقة تنبىء عن تحرك صاحبتها فى أنحاء بيتها ، فيكون لها سحر قوى .

قف الآن برهة واغمض عينيك وحاول أن تستدعى الى ذاكرتك السمعية هذه الأصوات المتعددة ، ثم تعال الآن الى بيت الأعشى الفائق واستمع الى همس السين فى « تسمع » ، وحفيف الحاء فى « للحلى » مع ذلاقة هذه اللامات الثلاث تختمها الياء الرقيقة . وهمس السينين فى « وسواسا » . وصفير الصاد ونفخة الفاء فى « انصرفت » . وهمس السين فى « استعان » . وهمس الشين وتفشيها فى « عشرق » . وأزيز الزاى فى « زجل » . ثم أعد الاستماع بنوع خاص الى حروف السين والشين والصاد والزاى ، لأنها تصدر النغمة الأساسية فى هذا الانسجام الموسيقى ، ولكن امزجها برنين النون الذى تجده فى « وسواسن ن ن .. اذا انــ نــ .. صرفت » فى الشـــطر الأول ، وفى « بريحــن ن ن .. عشرقن ن ن .. » فى الشطر الثانى . ثم أنصت الى النســمة الطويلة المتذبذبة فى قوله « بريح » ، وانظر كيف وضعها موضعها فى وسط الشطر الثانى لكى تطيل من صدى الصوت وترجيعه ، ولابد لكى تحسن القراءة من أن تطيل من صوتك فى النطق بمقطع « رىىى » من هذه الكلمة . ولا شك ان اللغة ، كما شرحنا فى الفصل الثانى ، هى التى وضعت لفظ « ريح » حاكيا بجرسه معناه ، برائه الأولى المكررة ، ويائه الممدودة المرتعشة بعد تكرار الراء ، وحائه الختامية التى تمثل صدى النفخة وترجيعها . لكن الشاعر كان بارعا فى استخدامه هــذه الكلمة فى الموضع الذى اختاره بالضبط ، حتى تصدر نفخة طويلة

متموجة تحمل الى الأذن كل هذا الهمس والصفير والأزيز والوسوسة والخشخشة ، وتلتقط بحائها جرس الحاء التى سبقت فى « الحلى » فترده ترديدا عظيم الحلاوة ، ثم تختم هذا كله برنين النون فى تنوينها .

لكن تذكر ان الأعشى وهو ينطق بهذا البيت التصويرى الرائع لا يزال يقلد مشية المرأة واهتزازها ، مازجا اعجابه الصادق بالفكاهة العابثة ، فهو يحرك مختلف أجزاء جسمه ليتصنع أنه يصدر باهتزازها كل تلك الأصوات المنوعة المتجانسة المؤتلفة التى تصدرها مختلف أنواع الحلى . والأعشى لا يرتدى على جسمه حليا بالطبع ، لكنه يستخدم أجراس حروفه ليحمل سامعيه على تخيل هذه الأصوات بسمعهم الباطن الذى يتذكر الصدى الحقيقى للأصوات الواقعة . الا أن تكون هريرة هنا قد هبت واقفة وجعلت « تشخشخ » بأنواع حليها فى اهتزازات تذكرك برجرجة تحية كاريوكا !

فاذا جئنا الى بيته الخامس :

ليست كمن يكره الجيرانُ طلعتَها ولا تراها لسرِّ الجار تَخْتَتِل

لم نستطع أن نرى فيه احدى الوسيلتين اللتين استعملهما فى سائر الأبيات ، وسيلة التقسيم والتجاوب أو وسيلة الحكاية الصوتية . لكن الأعشى فيما يبدو لنا قد اتخذ وجهه وهو ينطق بالبيت سمة مضحكة هازلة يقلد بها امرأة ذات طلعة مقبضة منفرة ، ثم جارة متلصصة ترهف أذنيها لتتسمع أسرار جاراتها من وراء الستر . فان كان فعل هـذا فهو لم يفلح هنا فى أن يجعل شعره نفسه ينقل مضمونه بأكثر من معانيه اللغوية . ولكن أغلب ظننا هو انه لم يحاول ذلك ، فنحن نعتقد اعتقادا قويا أن المعانى نفسها تحمل مغزى قوى التعريض . ذلك أننا نرى أن

الأعشى فى بيته هذا يعرض بالحرائر من نساء العرب ويفضل عليهن الجوارى المغنيات . يفضل هؤلاء أولا لجمالهن البهيج الذى ترتاح اليه العين فى حين ان كثيرات من الحرائر ذوات وجوه دميمة ، ويفضلهن ثانيا لما فيهن من لطف معاملة ودماثة عشرة واقبال على السعادة والمرح وانصراف عن أسباب الشجن والايذاء . فنساء البدو كن على كثير من الشراسة والمكايدة والمشاحنـة لأزواجهن وجيرانهن ، كما يروى الشعراء فى متعدد المناسبات والمواقف (وقد رأينا فى كتابنا هذا عددا منها) ، أما أولئك القيان فقد ربين ودربن على المعاشرة اللطيفة وجلب أسباب المسرة والصفاء . وهو بهذا يذكرنا بتفضيل الاغريق القدماء لصحبة المومسات الغاليات على صحبة زوجاتهم الحرائر ، كما يذكرنا بأبيات أبى نواس فى تفضيله صحبة المتحضرين وان كانوا عجما على صحبة البدو « الجفاة الجلف » كما سماهم فى رائيته « دع الرسم الذى دثرا » ، وكما قال فى بغداد :

ما شئتَ من بلدٍ دانٍ منازهُه ... لـكنّ فيه قبيلاتٍ وأفخـاذا

وُقْحًا تواصَوْا بترك البرّ بينهمو ... تقول ذا شَرُّهم بل ذاك بل هذا

لكننا حين نأتى الى البيت السادس نعود الى الوسيلتين معا ، فنرى التقسيم الايقاعى والتجاوب النغمى واضحين ، ونرى حكاية اللفظ بجرسه للهيئة الطبيعية التى يصورها الشاعر :

يكاد يصرعها .. لولا تَشَدُّدُها ... إذا تقوم إلى جاراتها الـكسل

قد لاحظت بالطبع تقسيم الشطر الأول الى قسمين متساويين تماما فى الايقاع ، ولاحظت تجاوب النغم فى تكرار ضمير الغائب المؤنث الذى يختم به كل قسم . ولكن لا تغفل الالتفات الى قوله « تشددها » فهى تحكى

بصوتها هذا الجهد العنيف المضنى الذى تبذله المرأة ذات الأرداف السمينة حتى تنهض بردفيها الثقيلين من جلستها على الأرض . تحكى هذا بدالاتها الثلاث المتعاقبة ، والدال حرف شديد من حروف الانفجار ، وتحكيه أيضا بضمتيها المتتاليتين ، والضمة كما شرحنا أثقل الحركات العربية . فالآن تخيل الأعشى وهو يقلد هذا النهوض الجاهد المخذول وينطق بهذه الكلمة مشددا دالاتها وضمتيها ثم مطلقا شهقة فى ضمير المؤنث « ها » ليحكى هذا الجهد الكبير حكاية شعرية بارعة . ثم انطق بالشطر الثانى ببطء شديد يشبع الحركات الخمس الممدودات لتحكى تكاسلها وتكرر محاولتها فى القيام . ولكن لا تترك هذا البيت حتى تتفهم ما فيه من عودة الى النكتة الكامنة فى تشبيه هريرة بامرأة عربية حرة ، لها جارات فى مضارب الحى ، وهى امرأة منعمة سمينة من كثرة نعمتها ، وما نحسب حياة القيان الخاصة التى دربهن عليها أصحابهن كانت تتصف بصفة الكسل .

ثم يبلغ الأعشى مدى تخلعه وارتجاجه فى بيته السابع :

إذا تُلاعب قِرْناً ساعةً فترت وارتجَّ منها ذَنُوبُ المَتْنِ والكَفَلِ

وهو هنا ، بالاضافة الى اعتماده على لفظ « ارتج » الذى وضعته اللغة نفسها ليحكى بايقاعه وجرسه حركة الارتجاج القوى ، يعتمد على تصورك البصرى الدقيق لحركة الأجزاء المعينة التى يحددها . يقول اللسان : « الذنوب لحم المتن ، وقيل هو منقطع المتن ، وأوله ، وأسفله ، وقيل الألية ، والمأكم » والمأكم هو رأس الورك . ومن هذا الاختلاف فى الشرح نستنبط بغير صعوبة انه يعنى بذنوب المتن ذلك الخط الدقيق الذى تنتهى فيه تقويسة الجانب أو الخصر وتبدأ تقويسة الموجة الأولى

من موجات العجيزة ، وهى الموجة التى ستقود الى ما يليها من موجات متعاقبة فى العجيزة السمينة ، وهو يعنى بالكفل باقى الموجات . فهو يريد منك أن تتصور تصورا بصريا كل هذا التموج المتعاقب الذى يبدأ من خاصرتها ويتوالى كموجات البحر فى رجرجة متصلة تقود كل موجة منها الى تاليتها وتفتن عينه فتنة قوية ، مثل « رجرجة البالوظة » كما تقول !

أما الشطر الأول من البيت الثامن :

صِفرُ الوِشاحِ ومِلْءُ الدِّرْعِ بَهْكَنَةٌ   إذا تَأَتَّى يكادُ الخصْرُ ينخزل

فلا نحتاج الى شرحه ، لأنه قد أخذه من شطر علقمة الذى درسناه فى فصلنا الثامن ، ورأينا ما فيه من الدقة التصويرية البعيدة . ولكن نلاحظ انه حول « صفر الوشاحين ملء الدرع » الى « صفر الوشاح وملء الدرع » ، فزاد بهذه الواو — وهى فى هذا الاستعمال القديم تعنى « لكن » — من تبيين التناقض المحبب بين بطنها الخميص المقعر وعجيزتها السمينة المحدبة . وحول « خرعبة » الى « بهكنة » ، وهى الكبيرة الخلق ، أو هى كما قال ابن الأعرابى الجارية الخفيفة الروح الطيبة الرائحة المليحة الحلوة ، والبهكن الشاب الغض ، وشباب بهكن غض ، ويقال للعجزاء (أى سمينة العجيزة) تبهكنت فى مشيتها . فالكلمة تجمع بين السمنة والرقة وخفة الروح .

وأما الشطر الثانى من هذا البيت فيعود فيه الى وسيلة التصوير الجرسى التى رأيناها فى قوله « لولا تشددها » فى البيت السادس ، وهو يكرر نفس المعنى العام ولكن يزيده تصويرا حسيا بذكر الخصر الذى يكاد ينقطع من ثقل عجيزتها . فالتاء الأولى فى « تأتّى » ، ثم

الهمزة القاطعة ، ثم التاء الثانية المشددة تليها مدة الألف ، والفعل كله بصيغة تفعل التى تدل على المجهود ، تصور جميعها مرة أخرى ذلك الجهد القوى الذى تبذله هريرة السمينة الأرداف حين تحاول القيام من قعدتها . ومعنى تتأتى تتهيأ للقيام . فقوله « تأتى » يكرر وسيلة « تشددها » ، لكننا فى باقى الشطر نجد شيئا جديدا ، هو تصويره الجرسى لحركة الهبوط والانخزال بالخاءين فى « الخصر ينخزل » ، فهذا الترديد البارع لحرف الخاء فى الكلمتين المتعاقبتين يحكى الصورة المرادة وينجح فى اشعارنا بالهبوط الى أسفل ، حين تجذب أردافها الثقيلة خصرها النحيل وتقاوم الحركة الصاعدة التى حكاها فى الفعل « تأتى » . فانظر كيف ان التاء وهى من حروف الانفجار تقابلها الخاء وهى من الحروف الرخوة . وتذكر ما لاحظه ابن جنى من ان الخاء تدل على الرخاوة ولذلك اختاروها فى الفعل « خضم » لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، فى حين اختاروا القاف فى « قضم » — وهى أيضا من الحروف الانفجارية — لأكل الصلب اليابس ، مثل قضمت الدابة شعيرها .

وحين نأتى الى بيته التاسع نرى مرة أخرى ما نعتقد انه تعريض بنساء البدو ،

نِعْمَ الضجيعُ غَداةَ الدَّجْنِ يصرعها   لِلَذَّةِ المرءِ ، لا جافٍ ولا تَفِلِ

فالجافى الغليظ ، والتفل المنتن الرائحة ، ومعظم البدويات كما شرحنا سابقا لايتميزن برقة الطبع ونعومة الجلد ، ولا بطيب الرائحة ، وذلك من المستوى الاقتصادى الغالب فى الصحراء الشحيحة المـاء . أما قوله « الدجن » ، وهو الباس الغيم السماء ، أو الندى والمطر الخفيف ،

أو المطر الكثير ، فقد كان الجاهليون تطيب لهم مجالس الشرب واللذه فى مثل هذا الجو بنوع خاص ، كما قال طرفة فى معلقته :

وتقصيرُ يومِ الدجنِ والدجنُ مُعْجِبٌ ببهكنةٍ تحت الطِّراف المعمَّد

أما البيت العاشر :

هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرافقها كأنَّ أخمَصَها بالشوكِ منتعِل

فقد درسنا شطره الأول فى الفصل الثانى ، حيث ادعينا أن غلظته ليس سببها أن هذا الشاعر الجاهلى غليظ جلف ، بل هى غلظة متعمدة تحكى بجرسها ما تحمله من معانى سمنة هريرة ، وضخامة أوراكها ، وذراعيها المتلئتين الملساوين من كثرة الشحم حتى لا تكاد تحس بعظم المرفق اذا لمسته ، فهى ليست كالمرأة الهزيلة العجفاء (وهكذا معظم نساء البدو) التى « تزغدك بكوعها » فتوجعك بعظامها النافرة ، بل ذراعها سمينة « مثل المخدة » كما نقول . ولتصوير هذه الصورة الضخمة جاء الشاعر بألفاظ ضخمة ، واستعمل أيضا ست ضمات متتابعة تضطر شفتيك الى التكور المتوالى بصورة تحكى ما فى جسم هريرة من التكور السمين . وهذا لا يزال الذوق الغالب فى رجال باديتنا وقرانا الى يومنا هذا .

لكن أضف الى ذلك كله الآن أن الأعشى يلقى هذا البيت وهو لا يزال قائما يتمايل ويتثنى مقلدا ارتجاج جسم هريرة وتراقص خطواتها . ففى كل ضربة من ضربات الشطر الأول يهتز هزة ويلتوى التواءة ، ولذلك أيضا يعيد فى شطره الثانى نفس الصورة التى أعطاها مرتين من قبل ولكن بتشبيه مختلف يذكر فيه جزءا مختلفا من أجزاء جسمها ، فيقول انها تمشى بخطوات خفيفة قصيرة كأن أخمصها أى باطن قدمها يطأ على شوك ،

وهذا التشبيه يمكنه من أن يزيد فى تقليد هذه المشية بأن يرفع قدمه ثم يضعها بحذر مبالغ فيه ، وبهذا البيت المرح يبلغ قمتـــه فى الهزل والتهريج فى هذا القسم من القصيدة .

وفجأة بعد هذه الأبيات العشرة يأتى بأبيات أربعة يترك فيها هزله وتهريجه ، ويرسم لطيب رائحة هريرة صورة فى ذروة الفتنة والانعاش :

١١ـ إذا تقوم يَضُوعُ المسكُ أَصْوِرَةً　　والزَّنْبَقُ الوَرْدُ من أردانها شَمِل [1]

١٢ـ ماروضةٌ من رياض الحَزْن مُعْشِبةٌ　　خضراء جاد عليها مُسْبلٌ هَطِل [2]

١٣ـ يُضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شَرِقٌ　　مُؤَزَّرٌ بعميم النبتِ مُكْتَهِل [3]

١٤ـ يوماً بأطيبَ منها نَشْرَ رائحةٍ　　ولا بأحسنَ منها إذ دنا الأُصُل [4]

---

(١) يضـــوع = تنتشر ريحه هنا وهناك . أصورة = صوار بكسر الصاد وضمها ، وهو القطعة من المسك ، وقيل وعاؤه . ويروى = آونة . الزنبق الورد = قيـــل ان أجـــود الزنبق ما كان يضرب الى الحمرة . الأردان = أطراف الأكمام . شمل = شامل منتشر .

(٢) رياض الحزن = الحزن الأرض المرتفعة ، خصها لأن رياضها أحسن من رياض الأرض المنخفضة (والظاهر أن السبب هو أنها أزكى وأقل خبثا ورواسب ملوثة) .

(٣) يضاحك الشمس = يدور معها حيثما دارت . كوكب الروضة = زهرها ونورها المجتمع . شرق = ريان ممتلىء ماء . مؤزر = أحاط به النبت كالازار . عميم = تام النضج . مكتهل = تم طوله وبلغ منتهـــاه وظهر نوره .

(٤) النشر = الرائحة الطيبة . الأصل = جمع أصيل ، من العصر الى العشاء ، وخص هـــذا الوقت لأن النبت يكون فيه أحسن ما يكون لتباعد الشمس والظل عنه (لكن أضف الى هذا أن بعض الزهور لا تعطى أطيب رائحتها الا فى وقت الأصيل) .

وكأنه يريد أن يخفف من دعابته بهريرة ، وأن يؤكد لها أنه برغم هذه الدعابة الماجنة معجب بها اعجابا صادقا ، وكأنه يريد الآن أن يسرها ويطربها بوصف جميل خالص الاطراء لبعض محاسنها . انظر كيف انساق فى وصفه لطيب رائحتها الى هذه الصورة الطبيعية الباهرة ، وتأمل فى عناصرها الرائعة ، وانظر بنوع خاص فى تعبيره المثير « يضاحك الشمس منها » . ثم استمع جيدا الى الموسيقية الغنائية لهذه الأبيات . ولاحظ أثر التنوينات التسع فى تطريب الصوت ، ولا شك عندنا أن الأعشى فى نطقه بهذه الأبيات لم يكتف بمجرد الالقاء أو الانشاد ، بل لجأ الى الغناء الحقيقى ، وأغلب ظننا أنه هنا استلم صنجه وأخذ يوقع عليه ألحانه وهو يتمايل فى طرب ونشوة ، الا أن تكون احدى القيان الحاضرات فى هذا المجلس الطروب قد تدخلت هنا فساعدته بالعزف على آلتها الموسيقية . والقارىء على أى حال لن يوفيها حقها اذا قرأها مجرد قراءة ، بل ينبغى أن يغنيها غناء . لا غرو أن قال القدامى ان هذه الأبيات أحسن ما قيل فى الرياض .

فهذه أبيات موسيقية مطربة تدل على اعجاب صادق ، لكن أمثال الأعشى لا يستطيعون أن يستمروا طويلا فى هذا التيار الجاد ، وسرعان ما يرتدون الى المزاح اذ « تحزقهم النكتة » . فانظر كيف يعود سريعا الى دعابته وتهريجه فلا يدع عندنا شكا فى غرضه الأساسى من المداعبة العابثة المضحكة :

١٥ــ عُلِّقْتُها عَرَضاً .. وعُلِّقَتْ رجــلا

غيرى ... وعُلِّقَ أخرى غيرَها الرجل !

١٦ـ وعُلّقته فتـــاةٌ ما يحاولهــا

من أهلها ميّتٌ .. يهذِى بها .. وَهِل(١)

١٧ـ وعُلّقتنى أُخَـــيْرَى .. ما تلائمنى !

فاجتمع الحبُّ .. حب كلُّـه تَبِــل(٢)

١٨ـ فكلُّنا مُغْرَمٌ يهــذِى بصــاحبه

ناء .. ودانٍ .. ومحبولٌ .. ومحتبِل(٣)

افبعد هذا يظن أحد انه جاد فى نسيبه وغزله ، أو يخطىء فهم حالته العاطفية الأساسية حين نظم معلقته ، أو يشك فى ان الحكاية كلها مزاح فى مزاح وتهريج فوق تهريج ؟

فهو يدعى انه علق هريرة عرضا ، أى وقع فى شراك حبها عن طريق الصدفة ودون قصد منه أو تعمد لأن يراها ويلقاها . ولكنها لا تحبه ، بل تحب رجلا آخر غيره . ولكن هذا الرجل الآخر الذى تحبه هريرة ، والذى تركت من أجل حبها له حب الأعشى ، لا يحبها ، بل يحب فتاة ثانية ! وهناك فتاة ثالثة تحب هذا الرجل الآخر دون أن يميل اليها . وهذه الفتاة الثالثة يحبها رجل ثالث من أقاربها . وهناك بعد هذا كله

---

(١) وهل = ذاهب العقل .

(٢) تبل = من تبله اذهب عقله ، وتبلت المرأة قلب الرجل فهو متبول .

(٣) ناء ودان = يعنى انه بعيد عن التى يحبها ، قريب من التى لا يحبها . محبول ومحتبل = مصيد وصائد ، لأنه قد وقع فى حب فتاة لا تحبه ، فهو يحاول أن يوقعها فى حبه . ونحن نفضل هذه الرواية على « ومحتبل » بفتح الباء ، كما نفضلها على رواية « ومخبول ومختبل » بالخاء المعجمة ، ونوافق الأصمعى على تخطئة هذه الرواية .

فتاة رابعة تحب الأعشى الذى يرفض حب هذه الفتاة ويأبى الا أن يحب هريرة التى تحب رجلا آخر يحب فتاة أخرى .. الى آخره وهلم جرا وهكذا دواليك ! ..

فاذا أردت أن تزداد تقديرا لهذا المزاج الساخر فيجب أن تحزر أنه انما يسخر ، على طريقة التقليد الساخر أو « الپارودى » التى شرحناها ، من قول عنترة فى معلقته :

علّقتها عرضـــاً وأقتل قومَها زعماً لَعَمرُ أبيك ليس بمَزْعَم

يسخر من هذا المأزق الرومانسى التقليدى الذى ادعاه عنترة وأقسم فى شطره الثانى على انه صحيح لا زعم فيه ، وهو انه يحب فتاة لا سبيل له اليها لأنها من قبيلة معادية لقبيلته . وهو كما نعرف الآن من دراسة الأدب المقارن مأزق أو موقف رومانسى مشهور يوجد فى مختلف الآداب الشعبية وقصصها الفولكلورية ، ويبلغ ذروته فى قصة روميو وجولييت . فيأخذه الأعشى مأخذا عابثا ويحيله الى كل هذا التعقيد المبالغ المضحك .

واذا أردت أن تحسن تمثل هذه الأبيات فابدأها بتصنع الجد التام ، ثم أعلن رويدا رويدا عن غرضك الحقيقى من المزاح والدعابة . فالأعشى يبدأ بقوله : علقتها عرضا ، مصطنعا الحزن . ويستمر فى تصنعه الحزن والجد فى قوله : وعلقت رجلا غيرى . ولعله هنا يطلق آهة محتبسة أو زفرة مختنقة . والى هنا لا نشعر بعــد بشىء غريب أو مستحيل الوقوع . فكثيرا ما يحدث لنا حقا فى الحياة أن يحب أحدنا فتاة لا تبادله الحب بل تحب شخصا آخر . وكثير من أغانينا تدور على هذه المشكلة الكثيرة الحدوث فى واقع الحياة ، واذا كنا نعرف من القراءة السابقة للأبيات أو من الأبيات التى سبقت ان دعوى الأعشى هنا دعوى مصطنعة

وانه سيحولها بعد قليل الى تهريج فواجبنا الدرامى آن تتناسى هذا وأن نلعب معه لعبته وهو يلقى علينا هذه الأبيات فنتصنع معه اننا نصدق انه جادَ حزين حقا . وربما نعبر عن أسفنا لحاله وأسانا لمصابه . ولنتذكر فى هذا الصدد ان الأبيات الأربعة السابقة لهذه الأبيات مباشرة كانت تعبيرا جادا عن اعجاب الأعشى بهريرة . فلنمض معه فى النبرة الجادةخطوة أخرى ونحن نسمع منه بداية بيته الخامس عشر .

ولكنه حين يستمر فيقول : وعلق أخرى غيرها الرجل ! نبدأ فى الانتباه الى انه ربما لا يكون جادا ، وربما يضحك على عقولنا . فقد نصدق أن يحب أحدنا فتاة لا تبادله الحب وتحب غيره ، أما حين نقرأ ان هذا الغير يحب فتاة ثانية أخرى فان هذا التعقيد فى العلاقات ينبهنا فجأة الى انه ربما يكون مأزقا هزليا مركبا يريد الشاعر أن يضحكنا به . فاذا جاء البيت السادس عشر وتبعه السابع عشر فالثامن عشر ازددنا يقينا وازداد انفجارنا بالضحك والمرح حلقة بعد حلقة . ومنذ البيت السادس عشر يبتدىء الأعشى نفسه فى طريقة القائه للأبيات بالتصريح بغرضه الهازل فيزيد من نبرة التصنع الى درجة مضحكة ويزداد تأوها متخنثا . استمع فى البيت السادس عشر الى التقطيع الخليع فى شطره الثانى ، وبخاصة فى دغدغة الياء المشددة فى قوله « ميّت » ، فهو يتريث عليها برهة ويزيد فيها من تخنثه ، تذكر فى هذا الصدد صيحتنا المعاصرة : « أموت فى كده ! » . وفى البيت الأخير من هذه الأبيات يتم تصريحه بغرضه وهو احداث كل هذا الاختلاط المضحك والتعليق الذى لا تنتهى حلقاته المتشابكة ، والمسألة كلها وهل وتبل وخبل و (هبل) !

هذه الوسيلة التى يلجأ اليها الأعشى فى الدعابة معروفة فى كثير من الفكاهات الشعبية والأغانى المرحة فى شتى اللغات . وهى تعليق شىء

بشيء ثان ، وتعليق الثانى بثالث ، وتعليق الثالث برابع ، وهكذا تزداد الحلقات المتشابكة تعقيدا واختلاطا وفوضى فنصل الى أشد الانفجار بالضحك والمرح . ومنها أغنيتنا الشعبية المشهورة وفيها : الراجل عايز بيضة .. والبيضة عند الفرخة .. والفرخة عايزة قمحة .. والقمحة عند القماح .. والقماح عايز الخ ..

ومنها عند الانجليز فكاهة المرأة التى ابتلعت ذبابة بمحض الصدفة (كما وقع الأعشى فى شرك هريرة بمحض الصدفة !) ، ثم ابتلعت طائرا ليلتهم الذبابة فتتخلص منها ، ثم ابتلعت قطة لتأكل الطائر ، ثم ابتلعت كلبا ليطرد القطة ، ثم بندقية ، ثم رجلا يطلق البندقية على الكلب الذى ابتلعته ليطرد القطة التى ابتلعتها لتأكل الطائر الذى ابتلعته ليلتهم الذبابة التى ابتلعتها بمحض الصدفة . وأخيرا ابتلعت حصانا (وهو بالانجليزية : هورس) . وهنا تنتهى الفكاهة فجأة بأن تقول : فماتت المرأة بالطبع ! (بالانجليزية : أوف كورس ، مقفاة مع هورس) .

ومنها حكاية الخنزير الذى يرفض العودة مع صاحبته العجوز الى البيت ، فتأمر العصا بأن تضربه حتى يعود الى البيت ، فترفض العصا ، فتأمر النار بأن تحرق العصا . وهكذا حتى نصل الى الجزار الذى يستلم مكافأته فيأخذ سكينه ويهم بذبح البقرة ، فتهم البقرة بشرب الماء ، فيهم الماء باطفال النار ، فتهم النار بحرق العصا ، فتهم العصا بضرب الخنزير الذى ينقاد أخيرا الى صاحبته العجوز ويعود معها الى البيت !

ومنها حكاية رجل بورنيو المتوحش الذى جاء الى المدينة ، وجاءت زوجة رجل بورنيو المتوحش .. وهكذا الى أن يجيء طرف ذيل كلب طفل زوجة رجل بورنيو المتوحش الى المدينة !

ومنها قصة البيت الذى بناه چاك وما فيها من تعقيدات متوالية .. ومنها فكاهات وأغان كثيرة أخرى ربما يعرف القارىء عددا منها . وكلها يقوم على وسيلة التشابك والتعليق الذى لا ينتهى الا وقد وصل السامعون الى أقصى مرحهم فى هذا الفن الشعبى المحبوب . والآن نعرف الأصل الشعبى لهذا الفن الذى يستخدمه الأعشى فى أبياته ، تلك الأبيات التى لم يفهمها بعض النقاد القدامى وحيرتهم ، والتى أنكرها أستاذنا الدكتور طه حسين فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » فقال انها « أبيات لا نشك فى انها منحولة قد قصد بها الى العبث والدعابة » ، فيراها من اضافة الرواة العابثين لأنها فى رأيه لا تليق بالشاعر . ونحن وان حمدنا لأستاذنا التفاته الى أن غرض الأبيات عبث ودعابة ، وهو مالم يفهمه كثيرون من قرائها ، نعجب من رفضه صحة نسبتها الى الشاعر ، كأن الشاعر ملزم بالجد فى كل حالاته ، وكأن كل تجاربنا فى حياتنا البشرية جد ، وكأن الشاعر لا يجوز له أحيانا أن يعبث ويهزل وأن يداعب ويمازح . وبهذا لم يستطع أستاذنا أن يدخل فى الروح الحقيقية لجميع معلقة الأعشى . وهو يرفض من هذه المعلقة أبياتها التى فيها خنوثة ولين شديد ، ويرى هذا اللين دليلا على التكلف والنحل ؛ ويراه « ضعيفا سخيفا » ، ولا يقبل من المعلقة ومن شعر الأعشى عموما الا ما يراه متينا رصينا ، جيدا متقنا .

وهكذا قاد أستاذنا الدكتور طه حسين اسرافه فى نظريته عن نحل الشعر الجاهلى الى أن يخطىء فهم شاعر من أبرع شعراء هذا الشعر ، ومن أقواهم بروز شخصية وأظهرهم نبرة فردية وأكبرهم استقلال طبيعة فنية . فهذه الروح الفكهة المداعبة ، المنتشية بنشوة الحياة ، المتراقصة الطروب ، هى روح الأعشى الخاصة التى نستشفها من أخباره ونرى

مصداقها فى فنه ونسمع صداها فى نبرته الموسيقية الخاصة التى نجدها فى معظم شعره حتى ما كان منه فى المديح ، وما كان منه فى الهجاء . ولو اتسع لنا المجال لأعطينا من مديحه أمثلة نسمع فيها نفس التنغيم الموسيقى المتراقص المنتشى العظيم الاطراب . وسنأتى على أى حال فى آخر هذه المعلقة الى أبياته فى الهجاء ، تلك التى اعتقد الدكتور طه حسين انها متينة رصينة ، فنرى فيها رأينــا . هذه الروح هى التى تقترب بأسلوبه ونبرته اقترابا عجيبا من أسلوب الحديث الحى الذى لا يزال فى امكاننا أن نلتقط الكثير من صداه الى يومنا هذا ان أجدنا القراءة وأجدنا الانصات . والله وحده يعلم كم من أنغامه الحية قد ضاع علينا الى الأبد بسبب ابتعاد الزمان واختلاف البيئة وتغير اللغة وتطور اللهجات والنبرات . لكن ما لا يزال فى شعره من النغم الحى جد عظيم .

وذلك كان مزاجه المرح المصر على التفاؤل والاستبشار والنظر الى الجانب المفرح المضحك من الحياة وتجاهل جانبها المظلم تجاهلا فيه كثير من الاصرار والاندفاع الهستيرى . والأبيات القادمة من معلقته تصور فلسفته هذه فى تجاهل الهموم والاصرار على اقتناص اللذة ، فلسفة اضحك للدنيا تضحك لك ، واصرف ما فى الجيب يأتك ما فى الغيب ، و « اضرب الدنيا صرمة » ، و « حد واخد منها حاجة ! » « ولا يهمك ! » فتصورها الأبيات تصويرا غاية فى الممازحة والتهريج . فاستمع الى هذه الأبيات ، وأنصت جيدا الى درجتها العظيمة من النبرة الحية بل النبرة العامية الدارجة التى تقارب حديث أمثاله من الرجال الى يومنا هذا ، والتى يعينك على التقاطها أن تتذكر كيف ينطق « أولاد البلد » أو « أولاد الحتة » و « الصبوات العترات » و « الجدعان الفتوا ت » بنظير أقواله الى يومنا هذا :

١٩ـ صَدَّت هريرةُ عنّا ما تكلمنا ! جَهْلاً بأمِّ خُلَيْدٍ ! حَبْلَ من تَصِل ؟

٢٠ـ أأنْ رأت رجلاً أعشى أضرَّ به ريبُ المنون ودهرٌ مُفْنِدٌ خَبِل ؟[1]

٢١ـ قالت هريرة لما جئتُ زائرُهـــــا :

« و يلى عليك ! وو يلى منك !! يا رجل !!! »

٢٢ـ إمّا تَرَيْنا حُفاةً لا نِعــــالَ لنا إنّا كذلك ما نَحْفَى ونَنْتعِل !

وابدأ بالنظر فى البيت الثانى ، لأنه يطلعك فجأة على السر المختزن فى أعماق نفسه ، ويفسر لك اندفاعه الهستيرى العنيف الى ملذات الحياة ينهب منها كل ما يستطيع . فهو يشكو ضعف بصره فى الليل ، ومثل هذا الضعف يعجزه عن استبانة ما يكمن فى الليل من أخطار من ناحية ، واستبانة ما فيه من متع وملذات من ناحية أخرى . لكن لديه رهبة أقوى من رهبة الليل ، هى رهبة الموت ، المصير المحتوم لكل حى مهما تطل حياته . وهو فى هذه الحياة نفسها كثيرا ما آذاه هذا الدهر المفسد الفاسد . لكن ماذا يفعل اذن ؟ هل ينزوى فى عقر داره وينقطع الى مخاوفه ويجتر آلامه ؟ كلا ! بل هو يكبت هذا الخوف والألم كبتا قويا ، ويرغم نفسه ارغاما على الابتسام والمرح ، بل على التهريج والمجون .

ومن هنا ترى انه ككثيرين أمثـاله من المهرجين الساخرين الذين يلبسون قناع المرح ليخفوا تحته برما دفينا بالحياة وخوفا مرعوبا من الموت . لذلك يقبلون على ملذاتهم وعلى تهريجهم بعنف هستيرى يتضح

---

(١) الأعشى = الذى لا يبصر بالليل . ريب المنون = خوف الموت ، أو تقلب الدهر . مفند = مفسد . خبل = فاسد .

منه هو نفسه المتأمل ما تحته من التحدى والاسراف العصبى . فانظر الآن كيف يصر على اتخاذ قناع الهزل والمجون حتى حين يعبر عن فلسفته الصادرة فى حقيقتها عن اليأس والتشاؤم . فهو يوجه حديثه الى هريرة ، ويتخذها هدفا لخطابه لأنه استخدمها فى صدر القصيدة لغرض الهزل والمزاح ، فيستطيع أن يستمر فى تصنع الهزل وهو يعبر عن فلسفته المتشائمة . ومن هنا ندرك الاختلاف بين هذه الأبيات وبين صدر القصيدة . فتلك كانت تتصنع الحزن وحقيقتها السخرية والتندر ، وهذه تتصنع الهزل وحقيقتها التشاؤم القوى واليأس الدفين . كان فى صدر القصيدة هازلا يتصنع الجد ، أما الآن فهو جاد يتصنع الهزل ، وهو عظيم الروعة والصدق والحرارة فى الحالين .

نقف الآن وقفة [1] نفكر فيها كم كان أمثاله من العرب الجاهليين ذوى الحساسية والعمق فى حاجة الى تفسير جديد للكون والحياة يملأ فراغهم الفكرى والروحى ، وينتشلهم من يأسهم وتشاؤمهم ، ويوجه سلوكهم فى الحياة وجهة ايجابية نافعة . ونعيد قراءتنا لقصة همه بالذهاب الى الرسول عليه السلام كما رواها ابن قتيبة فى كتابه « الشعر والشعراء » ، وكيف لقيه أبو سفيان فقال له : ان محمدا يحرم عليكم الخمر والزنا والقمار . قال الأعشى : « أما الزنا فقد تركنى ولم أتركه . وأما الخمر فقد قضيت منها وطرا . وأما القمار فلعلى أصيب منه عوضا » . لكن أبا سفيان أغراه بأن يؤجل اسلامه عاما حتى تتضح حقيقة محمد ، وجمع له من كفار قريش مائة ناقة حمراء ، فانصرف بها ، فلما صار بناحية اليمامة (وهى وطنه) ألقاه بعيره فقتله . وهكذا قدر له

---

(١) انظر الفصل العاشر « فلسفة الموت والحياة » .

أن يموت قبل أن تتضح له الحقيقة التى نشدها ، والتى عذبه عدم عثوره عليها ...

لكن ندع هذا الحديث ونعود الى شعره ، فنحن فى مجال تقديره الفنى لا فى مجال العظة الدينية . ولنستمع الآن الى ما فى تلك الأبيات الأربعة من نبرة عجيبة متحدية صاخبة ساخرة . كيف ينبغى أن نقرأ البيت الأول منها ؟ ما زلت أذكر ذلك الطالب المشار اليه آنفا وهو يلقيه بصوت خطابى جاد ضخم ، غاضب متحمس ، فيفسده أتم افساد . لكننا نستطيع أن نهتدى الى الالقاء الصحيح الواجب حين تتأمل فى هذين الضميرين للمتكلم فى الشطر الأول ، وهما ضميرا جمع مع ان المتكلم مفرد « عنا ما تكلمنا » ، فلماذا يستعمل ضمير الجمع مع انه كان يستطيع بدون كسر للوزن أن يقول : عنى ما تكلمنى ؟

هذا سؤال نستطيع الآن أن نجيب عليه بسهولة ، فقد عرض لنا مثله فى فصلنا الماضى حين قرأنا قول الجميح فى معاتبة زوجته التى قاطعته : « أمست أمامة صمتا ما تكلمنا » . فعاطفته هى السخرية القوية ، كما تقول لصديقك الذى أهملك ولم يبادرك بالتحية حين لقيك : ايه يعنى مش شايفنا ؟ مش عاجبينك ؟ مش معبّرنا ؟ ماحناش قد المقام ؟ عبّرونا يا خلايق !

هذه النبرة الساخرة الصادرة من الأنف ، التى لا يزال يتحدث بها فتوات الأحياء البلدية فى القاهرة ، هى التى ينبغى أن نتخذها فى قراءة البيت :

صدت هريرة عنّا ، ما تكلمنا ! جهلا بأم خليد ! حبل من تصل ؟

أنعم النظر فى البيت وحاول أن تؤديه بنظيره من الأسلوب العامى

المعاصر حتى تهتدى الى نبرته الصحيحة . كأن تقول : الله الله ! البنت مش معبّرانا يا جدعان ! يظهر مش عاجبين الست أم محمد ! مش ماليين عينها ! جرى ايه يا بت ؟ أما عبيطة صحيح ! ايه هو" ؟ فيه حد أحسن منا ؟ فشر ! تسيبنا وتروح لمين ؟ عبرونا يا ناس ! عن أبو اللى يزعلنا ! احنا الجدعان !! » ثم يبرم شاربه ويهز شومته دلالة على « الجدعنة » والتحدى .

وقد أدركت من نقلنا « أم خليد » الى « الست أم محمد » غرضه من مخاطبتها بكنيتها بعد أن خاطبها فى الشطر الأول باسمها الصريح . وهو زيادة التهكم والسخرية . فالكنية كانت تستعمل فى خطاب الاحترام، ولا تزال تستعمل فى هذا الى الآن فى قرانا وأحيائنا البلدية . والكنية كانت وقفا على العرب الأحرار ، لا يخاطب بها الأرقاء قبل الاسلام والأرقاء والموالى بعد الاسلام . ففى مخاطبته لتلك الجارية بكنيتها تهكم مضاعف .

أما بيته الحادى والعشرون ،

قالت هريرة لما جئت زائرها :
ويلى عليك ! .. وويلى منك !!.. يا رجل !!!

ففيه يبلغ أقصى خلاعته المتهكمة وتخنثه الساخر وتقليده المسرف المتعمد الاسراف للهجة المرأة المتدللة التى تتصنع التمنع . وقد انتبه القدماء الى هذا فقالوا أنه أخنث بيت قالته العرب (ونفس هذه الصفة هى التى جعلت الدكتور طه حسين ينكر صحته) ، ولا شك عندنا فى أنه يقلد تقليدا ساخرا قول امرىء القيس فى معلقته :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت: لك الويلات! إنك مُرْجِلى!

تأمل فى الموجات الثلاث المتعاقبة وكيف تزداد احداها عن سابقتها خلاعة وتخنثا ، وسخرية وتهكما :

ويلى عليك ! ...

وويلى منك !! ...

يا رجل !!! ...

ولاحظ خلاعة الكاف التى ختم بها الموجة الأولى والموجة الثانية . ولا بد أنه تريث على هذه الكاف برهة حتى يضاعف احتكاكها ويشبع نغمتها الخليعة وأتبعها بآهة يقلد فيها تدلل الأنثى الملتوية ، ثم أطال من الموجة الأخيرة « يا رجل » واشبع صوته فيها تمويجا وتلويا ، ثم ختم البيت كله بزفرة قوية ...

ولكن تذكر فى هذا كله أنك لا تسمع فى البيت صوت المرأة نفسها كما تسمعه فى بيت امرىء القيس ، وهو مهما يكن من نعومته صوت أنثوى طبيعى ، بل أنت تسمع صوت رجل يقلد صوت المرأة المتدللة مبالغا فى التخنث الساخر ، وهذا هو الفرق بين «الأنوثة» و « الخنوثة». ولا شك أنك تعرف من أغانى أفلامنا وأشخاصها الهزليين نظائر لهـذه الطريقة فى الكلام ، أشهرها وأروجها فى هذه الأيام ، « دكتور أه ... الحقنى أه ... دا المغص جوه بطنى أه ... » الخ ...

أما حين نأتى الى بيته الثانى والعشرين :

إما ترينا حفاة لا نعـال لنا إنّا كذلك ما نحفى وننتعل

فاننا نعود مرة أخرى الى لهجة الفتوات المتحدين بنبرة « الفتونة »

على نغمة : مايهمناش ! ضاربينها صرمة ! فتأمل من جديد فى ضمير الجمع بدل ضمير المفرد فى قوله « ترينا » و « لنا » و « انـّا » . ثم انظر فى تصـويره لاختلاف حاله وتقلب حظه بين يوم ويوم بالحفى بعد الانتعال ، فالتعبير نفسه « نحفى وننتعل » يسمح له بأن يأتى بحركة الاستهانة والاستهتار نظير ما يفعله أمثاله من الفتيـان حين يصيحون : ضاربينها صرمة ! فيحركون راحة يدهم حركة سريعة نابذة كأنهم يلقون على الأرض شيئا حقيرا ويدوسونه « بالجزمة » .

وهذا البيت يطلعنا مرة أخرى على سر سلوكه فى الحياة ، وهو برمه بتقلب الدهر تقلبا لم ير له علاجا الا تصنع عدم الاكتراث والتعالى التام . فليأت الدهـر بما يأتى به ، فهو سيصر على مرحه وسخريته وتحديه . ومن هذا ينتقل الى الأبيات المطربة المتراقصة التى يصور فيها سلوكه هذا ، فيصور انطلاقه الى مجالس اللذة واقباله النهم على متع الحياة . وهذا القسم القادم من قصيدته هو فى حقيقة الأمر واسطة العقد منها ، فهو يتضمن انفعاله الرئيسى الغالب عليه حين نظمها كلها ، واشعاع هذا الانفعال يمتد على القسم السابق من النسيب وعلى القسمين اللاحقين من وصف العاصفة وهجاء الأعداء .

٢٣ـ وقد أُخالس ربَّ البيت غَفْلَتَه   وقد يُحاذر منى .. ثم ما يَئِل![1]

٢٤ـ وقد أقود الصِّبا يوماً فيتبعنى !   وقد يصاحبنى ذو الشِّرَّةِ الغَزِل[2]

---

(١) وأل يئل = نجا .

(٢) الشرة = الحدة ، وشرة الشباب نشاطه . الغزل = الكثير المغازلة للنساء .

٢٥ـ وقد غدوت إلى الحانوت ، يتبعـــنى

شاوٍ .. مِشَلٌّ .. شَلولٌ .. شُلْشُلٌ .. شَوِل ![1]

٢٦ـ فى فتية كسيوف الهند ! قد علموا   أنْ هالكٌ كلُّ من يحفَى وينتعل !

٢٧ـ نازعتهم قُضُبَ الرَّيْحان متـكئاً   وقهوةً مُزَّةً راووقها خَضِل[2]

٢٨ـ لا يستفيقون منها — وهى راهنة —

إلا بهاتِ ! وإن عَلُّوا ، وإن نَهِلوا ![3]

٢٩ـ يسعى بها ذو زُجاجاتٍ ، له نُطَفٌ   مقلِّصٌ أسفلَ السِّربالِ ، معتمِل[4]

٣٠ـ ومستجيبٍ تخالُ الصَّنْجَ يُسْمِعه   إذا تُرَجِّع فيه القينةُ الفُضُل[5]

٣١ـ والساحباتِ ذيولَ الرَّيْط آوِنةً   والرافلاتِ، على أعجازها العِجَل![6]

٣٢ـ من كلّ ذلك يومٌ قد لهوت به !   وفى التجارِب طولُ اللهوِ والغزل !

---

(١) الحانوت = بيت الخمار . شاو = يشوى اللحم . مشل : وشلول = خفيف . شلشل = متحرك . شول = يحمل الأشياء ، يقال فلان يشول فى حاجته أى يعنى بها ويتحرك فيها . وروى شول بضم الشين وفتح الواو وهى صيغة التكثير فى نفس المعنى .

(٢) قهوة مزة = خمرة فيها مزازة . الرواوق = اناء تصب فيه الخمر لتصفى وتمزج . خضل = دائم الندى .

(٣) راهنة = دائمة معدة . هات = للساقى اذا أبطأ عليهم . علوا ونهلوا = شربوا مرارا .

(٤) النطف = اقراط اللؤلؤ الصافى . مقلص = مشمر . السربال = القميص . معتمل = دائب نشيط .

(٥) مستجيب = العود كأن الصنج دعاه فأجابه . الفضل = التى فى ثياب تفضلتها أى مباذلها .

(٦) الريط = الثياب اللينة الرقيقة ، جمع ريطة . وروى = ذيول الخز . الرافلات = اللواتى يرفلن ثيابهن أى يجررنها . العجل = جمع عجلة وهى المزادة أو قربة الماء . شبه بها أعجازهن لضخامتها .

ولنبدأ بهذا البيت الأخير ، لأنه يحتوى على خلاصة فلسفته التى تدفعه الى هذا النوع من الحياة الذى وصفه فى الأبيات ، ولهذا استبقاه الى آخرها . فهو يقول فيه ان من عرك الحياة وبلا تجاربها يدرك ان خير ما يفعله فيها هو أن يطيل من لهوه ومغازلته للنساء الى أطول مدى يستطيعه ، وأن يستمتع بكل يوم لهو يستطيع أن ينتهزه . وبهذا يكشف القناع مرة أخرى عن تشاؤمه الدفين الذى يختفى وراء اندفاعه الحاد الى التماس اللذات ، تشاؤم نشأ عن ادراك مفزوع لقصر الحياة وتقلبها . ونفس الاشارة الخاطفة الى هذه النظرة التشاؤمية اليائسة نجدها فى البيت ٢٦ ، حيث يصف هؤلاء الفتية الأحرار ، ذوى الشباب النضر والوجوه المضيئة ، ذوى العزيمة والمروءة والحدة والمضاء (وكل هـذه الصفات فيهم هى ما يرمز اليه بتشبيهه القصير البارع اذ يشبههم بسيوف الهند ، وهى أجود السيوف فولاذا وأحسنها صنعا) . هؤلاء « الفتوات الجدعان » و « الصبوات العترات » ينطلق معهم الأعشى الى بيت الخمار ويشاركهم الاقبال العنيف على اقتناص المسرات . ولكن لماذا يحرصون هذا الحرص الهستيرى المنهوم على التمتع بكل ما يطيقون من متع ؟ لأنهم « قد علموا أن هالك كل من يحفى وينتعل » . استمع الى هذه الحدة العظيمة التى يركزها فى قوله « هالك » ، ثم يرددها فى الضربات المتتالية للمقاطع ، ويجب أن تنطق بكلمة « هالك » بأحد ما تستطيع من نبرة ، وأن تجمع فيها كل ما تستطيع من استهانة واحتقار وتحد ، وأن تحرك يدك حركة تضم فيها قبضتك ثم تفتحها بعنف مشيحا بذراعك كأنك تطرح على الأرض بعيدا عنك شيئا منبوذا لا فائدة فيه ، كما يقول أولاد البلد : اتفو على دى دنيا ! حد واخد منها حاجة !

هذه النظرة الى الحياة ، التى يطيب لبعض نقادنا أن يسموها

« وجودية » ، ليس الأعشى أول من عبر عنها ولا آخر من وصفها . ولا تهمنا فى هذا المجال قيمتها الفلسفية — وهى ليست كبيرة — بقدر ما يهمنا أثرها فى تكوين مزاجه النفسى وصوغ عبقريته الشعرية . فلننظر فى سائر الأبيات لنستجلى هذا الاندفاع القوى العنيف الى انتهاب متع الحياة . وهو يبدأ فى البيت ٢٣ بالمتعة الجنسية المحرمة التى يظفر بها مع زوجات الرجال الآخرين . وهدفه من هذا البيت أن يفوز باعجابنا بدهائه ومهارة تحايله ، وأن يضحكنا من ذلك الزوج المغيظ المحنق الذى يبذل جهده فى صون عرضه من سطو الأعشى ولكن الأعشى « النمس » يغلبه لفرط دهائه . ومهما يكن من رأينا الأخلاقى فى هذا السلوك — ويجب أن نعلم انه كان شائعا بين الجاهليين الذين كانوا على قدر كبير من التحلل الجنسى قبل أن يأتى الاسلام فيعلمهم العفة ويحد من حريتهم الجنسية [1] — فلا شك اننا نعجب اعجابا فنيا ببراعة الشاعر فى تصوير هذه الصورة المضحكة . انظر ما فى الشطر الثانى من الايقاع الملتف الملتوى الذى ينتج من تقسيم الشطر الى قسمين غير متساويين يتجاوبان ويرتد ثانيهما على أولهما :

وقد يحاذر منى ..

ثم ما يئل !

فيصوران بذلك كيف يدب الأعشى دبيبا خبيثا ماكرا الى بيت ذلك الزوج ثم يدلف الى داخله من غير المكان الذى قام الزوج بحراسته ! وتأمل فى نكتة « ثم » هذه .

---

(١) انظر مقالتنا « الفضيلة بين البداوة والحضارة » ، مجلة كلية الخرطوم الجامعية ، مارس ١٩٥٣ .

ولكن لاحظ ان اختياره البدء بهذه المتعة الفاسقة ليس الا وسيلة لتصوير مدى تحديه واستهانته بالمخاطر من شدة برمه بقصر الحياة وزوالها واكتظاظها بالأحزان والشرور ، فهو نوع من الانتقام [1] . ولكنه وان لم يفز باعجابنا الأخلاقى لسلوكه يجعلنا لا شك نحزن لمصابه ونرثى لانحداره ، ان لم يكن قلبنا مقفرا من المرحمة الانسانية ..

وفى البيت ٢٤ يبدأ تصويره المتراقص النشوان لانطلاقه الى دور اللهو . انظر أولا الى تعبيره الفريد « أقود الصبا » . لم يقل انه يقود الفتيان ، بل قال انه يقود الصبا نفسه ! وهو من الأمثلة القليلة فى شعرنا القديم على ما نسميه الآن ملكة « التشخيص » ، وقد تقدم بنا مثل آخر فى الفصل السابع حين قرأنا قول الحادرة « بمرى هناك من «الحياة» ومسمع » . فالأعشى قد جعل « الصبا » شخصا يغريه الأعشى فينقاد لاغرائه ويتبعه مذعنا الى دور اللهو والمتعة ! وحذار أن تفسد على نفسك هذا التشخيص بأن تقول ان الأعشى يعنى بالصبا الفتيان ، فهو بالطبع يعنى الفتيان أخيرا ، لكن المهم هو طريقة التمثل والتعبير . والا أفسدنا جميع المجازات اللغوية بترجمتها ترجمة سريعة الى مدلولاتها الحقيقية وعدم الانتباه الى صورها التخييلية .

واستمع فى هذا البيت الى ما فى شطره الأول من تنغيم أريحى مطرب يهزنا هزا قويا ، وانظر كيف وضع « الصبا » موضعها فى وسط النغم حتى يحملنا على اطلاق الصوت فى الألف الختامية بالتغنى والترنم . ثم انظر أخيرا الى هذا الفتى الآخر الذى يصاحب الأعشى فى انطلاقه الى بيت الملذات . فهو لا يأخذ معه الا أمثاله من ذوى الشرة

---

(١) شرحنا سلوكا مشابها فى كتاب « شخصية بشار » ص ١٦٦ — ١٨٦ .

أى العنف والحدة فى انتهاب الملذات ، الذين يغرمون غراما قويا طويلا بمغازلة النساء ، وينفقون فى هذا النوع من الحياة أقصى ما يستطيعون من طاقة وحمية وحيوية .

وفى البيت ٢٥ ينطلق الى بيت الخمار فى الصباح يتبعه غلامه الذى يماثله طربا وانتشاء ، ومرحا وتمايلا ، واستجابة لداعى الشباب ونشوة الحياة واغراء المتع . وها هو ذا الغــلام الظريف الرشيق الخفيف ، يتمايل أمامنا نحن تمايلا فعليا محسوسا فى الشطر الثانى من هذا البيت . وقد تناولنا هذا الشطر فى الفصل الثانى ، والآن حين نراه فى موضعه من الأبيات يزداد اتضاحا أن الأعشى يريد بهذه الكلمات الخمس المتعاقبة القريبة المخارج أن يصور تصويرا صوتيا بالايقاع والجرس والتنغيم تطوح الفتيان الثملين المترنحين الذين دبت فى عروقهم نشوة الحيــاة وشرة الشباب وحميا الخمر فاستجابوا لها وانطلقوا يتمايلون ويتخايلون ويهتزون ويتبخترون معجبين بشــبابهم مدلين بنشــاطهم وحيويتهم . فيجب على قارىء هذا الشطر أن يقرأه بأقصى ما يستطيع من نشوة واهتزاز وترنم . يقول « شاو » ويترنح الى جانب ، ويقول « مشل » ويتطوح فى عكس الحركة الى الجانب الآخر ، ويقول « شلول » ويكرر الحركتين المتعاكستين بسرعة ، ويقول « شلشل » ويرتج ارتجاجا عنيفا بصدره ووسطه الى الأمام والوراء ، ثم يقول « شول » بأعلى ما يستطيع من درجات الصوت وأشد ما يستطيع من حمية ويأتى بحركة تطوح نهائية يبلغ بها نهاية اهتزازه وطربه ، ولعله يسقط بعدها على الأرض مقلدا تعثر السكارى ليزيد أصدقاءه مرحا وضحكا !

وقد طلبنا الى قرائنا لكى يتمثلوا هذه المشية المنطلقة المتمايلة المختالة التى تعلن عن عدم اكتراث بهموم الحيــاة وعن زهو شــديد بالفتوة

والشباب ، أن يتذكروا مشية « الجدعان أولاد البلد » عندنا حين يصقل أحدهم لاسته ويبسط شاله الحرير ويهز عصاه ويمضى متبخترا فى جلبابه النظيف المكوى . وهكذا ينطلق محييا من يلقاه فى طريقه من الأصدقاء ذات اليمين وذات الشمال ، مداعبا من يلقاهن من الفتيات الجميلات ، موزعا على الجميع ابتساماته وتحياته ومغازلاته ، معلنا بهذا كله عن فرحة الصحة ومرح الحياة وغرور الشباب .

كذلك ذكرنا أن هذه الشينات الست يريد بها الأعشى أن يحكى تلعثم السكارى واضطراب لسانهم وتعثره بين الحروف وخلطه لمخارجها . والتلعثم فى حروف الصفير بنوع خاص وتحويلها جميعا الى شين هى السمة البارزة لحديث السكارى ، واليها نلجأ حين نريد أن نمثل هذا الحديث « فين انت يا شى حشن من خمشين شـــنة ما شلمتش على محشوبك ! » واليها يلجأ الانجليز أيضا فى نفس العرض .

ثم انظر كيف يقرن الأعشى « الشأشأة » وهى الاكثار من حرف الشين ، بـ « اللألأة » ونعنى بها الاكثار من حرف اللام . يكرره هو أيضا ست مرات . وحرف اللام حرف سهل سيال من الحروف التى يسميها علماء اللغة « الأصوات المائعة » ، وهى وزميلتاها الميم والنون أقرب الحروف الصامتة جميعها الى طبيعة أصوات اللين ، وهى أصوات الحركات الثلاث ومداتها . واللام لا تحتاج الى مجهود عضلى كبير فى نطقها ، وهذا ما جعلها من حروف الذلاقة أى خفة الصوت ، وسبب خفتها صدورها من طرف اللسان (اللام والراء والنون) أو من الشفة (الفاء والباء والميم) ، لذلك يكثر الأطفال من استبدال اللام بالراء ، لصعوبة تكرار الراء على ألسنتهم ، ومن هذا يتضح لنا لماذا يكثر

الأعشى منها هى أيضا فى تصويره لحديث السكارى (كدت أقول « السكالا » !) ، وهى فى مواضعها التى جاءت فيها فى هذا الشطر تمثل تمثيلا عجيبا « التواء » لسان السكارى وتأرجحه الخطر بين مخارج الحروف وتحويله للمخارج الصعبة منها الى ما يستسهله من مخارج .

هذا هو الشطر الذى حير النقاد القدامى والمحدثين حتى أنكروه وعدوه مما يسترذل من الشعر واتهموه بمخالفة الفصاحة فى شأشأته وشلشلته وقالوا انها ألفاظ فارغة كان يغنى أحدها عن سائرها لأنها جميعا بمعنى واحد ، فلو كان لقائلها عقل لكفاه أحدها . غير منتبهين الى أن الأعشى حين جمع هذه الألفاظ المتقاربة المعانى والمخارج فنظمها فى هذا الشطر كان يتعمد أن يقول كلاما فارغا يصور به استيلاء النشوة على العقل ويمثل به ثمل السكارى وتلعثمهم ومرحهم وترنحهم ، فهو فى تعمده لهذا التصوير الفنى وقصده لهذا التمثيل الصوتى ليس هو فارغ العقل بل هو فى ذروة الذكاء والبراعة والاتقان الفنى .

لكن تعال الآن الى باقى الأبيات وادخل مع الأعشى بيت الخمار حين دخله وطاب له المقام فى مجلس الشرب واللذة . وتأمل تصويره الجميل المطرب لتفاصيل هذا المجلس ، ولا تكتف فى هذا التأمل بالفهم الذهنى والتفكير المجرد بل ابذل جهدك فى أن « تتصور » تلك التفاصيل تصورا بصريا بمخيلتك البصرية ، متذكرا فى هذا الصدد ما قلناه فى فصلنا الثالث عن حاجة الشعر الجاهلى الى هذا التخيل البصرى . تصور اذن بمخيلتك البصرية هذا المجلس الممتع اللاهى الطروب وما انبث فى أركانه من أسباب المتعة واللهو الطرب . تصور هؤلاء الفتية العرب الأمجاد بوجوههم المشرقة يتألق فيها ضوء الصحة والحيوية والشباب

والأريحية والكرم . وانظر طريقة جلوسهم فى هذا المجلس متكئين فى هيئة تذكرنا باتكاء شباب الاغريق فى مجالس منادمتهم كما صورها أفلاطون فى محاوراته . وقد تمكنت لهم الخمر الجيدة المعتقة فى آنيتها المعطرة المنداة ، يطوف عليهم هذا الغلام الرشيق الظريف يحمل لهم زجاجات الخمر ، وتطربهم القينة الجميلة ذات الثياب المتبذلة بالعزف على عودها ، وهناك قينة أخرى تعزف على الصنج فى تجاوب رائع مع ترنيم العود ، والفتيات الحسناوات ذوات الأرداف الثقيلة يستخفهن الطرب من حين الى حين فينهضن ويتهادين فى أنحاء المجلس فى تثن واعتزاز يتبخترن فى ذيول الخز مزهوات بجمال تلك الأرداف ...

ثم دعنا الآن نزدد تحقيقا لبعض التفاصيل الطريفة التى يسوقها الأعشى فى هذا التصوير الزاخر . فتعبيره فى البيت ٢٧ عن مداعباتهم الحلوة بتنازعهم قضب الريحان غاية فى الظرف . وتصويره المضحك فى البيت ٢٨ لفرط حرصهم على الخمر بأنهم ما يفيقون منها لحظة الا ليصيحوا بالساقى فى فزع : هات ! ، مع انها كثيرة موفورة ماثلة معدة لا خوف من نفادها أو اختفائها ، هو أيضا تصوير ظريف يحمل سخرية خفيفة تمتزج بحب عظيم لهؤلاء الرفاق « المنسجمين » . أما الغلام الساقى الذى يصوره فى البيت ٢٩ فما نعرف أعظم منه خفة ولا رشاقة ولا ظرفا .

تأمل فى وصفه لهذا الغلام بأنه « ذو زجاجات » ، يريد الأعشى أن يعبر بهذا عن اعجابه وحيرته من قدرة هذا الغلام على أن يحمل زجاجات كثيرة ينطلق بها فى المجلس متخايلا متمايلا دالفا بين صفوف الشاربين دون أن تقع من يديه ، كما نعجب الى الآن من « الجرسون »

الماهر وننظر اليه بفزع خشية أن يقع من يديه ما يكدسه على الصينية من الأكواب والأطباق والزجاجات . ولكى يزيد الأعشى من ظرف الغلام الساقى جعله يلبس فى أذنيه هذه الأقراط الجميلة من اللؤلؤ الصافى تهتز على خديه وجيده وتتلألأ بالأضواء كلما تبختر فى أنحاء المجلس . ولابد أن تدرك هنا ان هذا غلام رومى جميل الصورة من الغلمان الملاح الذين كان يستخدمهم تجار الخمر البيزنطيون حين يسعون بخمورهم بين أحياء العرب يصطادون شبابها الموسرين ويستنزفون أموالهم (كما يفعل أحفادهم خرستو وينى ومانولى وخرلمبو الى يومنا هذا فى باراتهم فى مختلف أرجاء البادية وأحياء الحاضرة فى افريقيا وآسيا ، فما تكاد تضرب فى ركن ناء الا وجدت أحدهم قد أقام تجارته الرابحة !) .

وانظر كيف قلص الغلام من أسفل سرباله ليزداد خفة ورشاقة حركة فى سعيه الدائب النشيط الذى لا يكل بين أنحاء المجلس ملبيا « طلبات الزبائن » . وربما تكون قد شاهدت مثيله فى الخفة والرشاقة والسرعة والنشاط بين صبية المقاهى البلدية الذين ينطلقون فى جنبات المقهى بين الموائد المزدحمة وهم يحملون عشرات الأكواب والأطباق والأباريق والكنكات والجوزات والنرجيلات والتعميرات صائحين منادين محيين متبادلين مع الزبائن أنواع التحيات والضحكات والمداعبات والقفشات : « أيوه حاضر جاى حالا ! شاى هنا يا جدع للأوسطى حنفى وصلحه ! يا مسا الورد ! تعميرة هنا للمعلم قلة وتقلها ! حاضر جاى ! يا مسا الفل على عيونك ! » .

ثم تعال الآن الى بيت من أبرع أبيات الشعر القديم فى الحكاية الصوتية ، وهو البيت ٣٠ الذى يتحدث فيه الأعشى عن تجاوب العود

والصنج . فانك اذا أجدت الانصات الى شطره الأول سمعت حقا ترنيم العود وعزف الصنج . وهما آلتان موسيقيتان مختلفتا الصوت بطبيعة الحال ، والصنج الذى يعنيه الأعشى ليس الصنج العربى الذى يكون بين الدفوف ، وهى آلات النقر ، بل هو الصنج الأعجمى ذو الأوتار ، فهو كالعود آلة وترية ، ولكن يخيل الينا من هذا البيت ان صوته أكثر ضخامة من صوت العود . والقينة التى تعزف على العود تجيد التقاط نغم الصنج وترجيعه ، ولكن يخيل للأعشى أن العود نفسه لم يعد آلة مصنوعة من جماد بل صار فى يد القينة مخلوقا حيا واعيا يستمع الى الصنج ويفهم لحنه ونغمه فيتعمد ترجيعهما عن وعى وادراك وفرط حساسية !

وهو ادعاء شعرى لا يحتاج منا الى اطالة الحديث عن جماله وروعته . ولكن أنصت الآن جيدا الى الشطر :

ومستجيبٍ تَخَالُ الصَّنْجَ يُسْمِعُهُ

لتسمع فعلا ترنيم العود وعزف الصنج . واتبع اشاراتنا القادمة بالنطق الجاهر ولا تكتف بالقراءة الصامتة . استمع أولا الى جرس التاء فى « مستجيب » وترديده فى تاء « تخال » . واستمع بعد هذا الى جرس الجيم فى « مستجيب » وترديده فى « الصنج » . واستمع ثالثا الى صفير السين فى « مستجيب » وترديده فى « تسمعه » . واستمع الآن الى الحركة الطويلة الممدودة للياء فى « مستجيب » تأتى بعد المقاطع السريعة المتوالية و — مس — ت ثم الى ترجيع هذه الحركة بمدة الألف فى « تخال » . بعد هذا استمع جيدا الى كلمة « الصنج » بحروفها المعينة من صاد مطبقة مفخمة تليها نون رنانة تليها جيم معطشة ،

وكرر هذه الكلمة بضع مرات : صنج صنج صنج صنج صنج ، تكرارا جاهرا لا يكتفى بالقراءة الصامتة ، حتى تسمع بأذنيك ما فى ايقاعها وجرسها من عزف موسيقى . وتأمل الآن فى التجاوب الجرسى بين نون « الصنج » وتنوين الباء فى آخر « مستجيب » . ثم أنصت لتوزيع الهمس والصفير وتجاوبهما فى سين الكلمة الأولى وصاد الكلمة الثالثة وسين الكلمة الأخيرة .

ولكن كل ما فعلته الى الآن لا يزيد على البداية فى تعرف هذا الشطر العجيب . فاذا لم تكن مللت ارشاداتنا الماضية (ولو استطعنا أن نسمعك الشطر بصوتنا لما احتجنا الى أغلبها) فأعد الآن قراءة الشطر — جهرا ! — وكرر قراءته عددا من المرات ، لتنصت جيدا الى تجاوب جرسه وايقاعه وائتلاف نغمه ، وتوزيع ضربات مقاطعه ، حتى تسمع فعلا تنتنة العود وعزف الصنج . جامعا كل ملاحظتنا السابقة ومؤلفا بينها فى ايقاع وترنم منسجم متجاوب . ويساعدك على هذا أن تخلط قراءتك بشىء من التنتنة المساوقة لايقاع أقسام الشطر وأنت تتذكر بذاكرتك السمعية ترنم العود وتنتنته وتتخيل عزف الصنج ، هكذا :

ومستجيبن تتن تتن تن — تخال الصنج تتن تن تن ت — يسمعهو تن تتن .

والآن نترك لك هذا الشطر تقوم فيه بواجبك كقارىء متذوق بعد أن قام الأعشى بواجبه كشاعر خلاق وقام كاتب هذه السطور بواجبه كناقد يصل بين الشاعر وقارئه على مدى جهده الشخصى المحدود .

ولنأت الآن الى البيت ٣١ لنتقن النظر فيه ونزداد اعجابا بمعناه الظريف المضحك ثم بأدائه الدقيق البارع . فأولئك الفتيات الجميلات المختالات فى أنحاء المجلس عظيمات الادلال بأردافهن الثقيلة . فهن فى

تبخترهن يهتممن اهتماما خاصا بهزها (هل تتذكر مشية المأسوف على شبابها مارلين مونرو ، أو مشية ممثلتنا هند رستم التى تقلدها ؟) والأعشى يريد أن يداعبهن فى اعتزازهن واهتزازهن هذين ، فيشبههن باللائى يحملن على ظهورهن قرب الماء المملوءة ، والقربة تهتز وترتج كلما خطت احداهن خطوة !

هذا هو « المعنى » . لكن انظـر الآن كيف أداه الشـاعر بايقاعه ونغمه تأدية بارعة تنقل اليك صورته وحركته . وسبيلك الى هذا أن تدقق الاستماع الى الحركات الممدودة بنوع خاص ، ومنها فى الشطر الأول أربع ، تضاف اليها ضربة الياء الساكنة فى الكلمة الثالثة . وفى الشطر الثانى أربع أخر ، تضاف اليها ضربة اللام الساكنة الشبيهة بحرف اللين فى أول الكلمة الأخيرة .

فاقرأ الشطرين بأن تقف برهة على كل حركة ممدودة لتحققها ، متصورا فى كل مدة منها هزة من هزات تلك الأرداف المرتجة ، يمنة ويسرة ، يمنة ويسرة (يمين شمال يمين شمال هز يا وز ! — كما يقـول « أولاد الحتة » عندنا فى مداعبتهم المرحة) . وفى كل تفعيلة من تفعيلتى العروض والضرب (وتتن ، عجلو) المتكونة من ثلاث حركات قصيرات متتاليات يليهن حرف ساكن ، تأتى بحركة ارتجاج سريعة قوية ملتفة تختم بها كل شطر ، هكذا :

والسا — حبا — ت ذيو / ل الريط — ط آ — وتتن

والرا — فلا — ت على / أعجا — زها اا — عجّلو

وانظر أخيرا كيف وقع الأعشى ضربات هذه المدات توقيعا مضبوطا عظيم المهارة مع تقطيع الأجزاء العروضية لكل شطر ، وهو ما لا يحدث فى الشعر الا نادرا :

مستف — علن — فعلن / مستف — علن — فعلن

أما وقد بلغ بنا الأعشى نهاية الثمل الفنى بهذه الأبيات المسكرة فانه يصرح فى آخرها بفلسفته فى السلوك الواجب فى الحياة بأعلى ما يستطيع من النشوة والتحدى :

من كل ذلك يوم قد لهوت به ! وفى التجارب طول اللهو والغزل !

وهو وان لم يفز منا بما يريد من الموافقة الفكرية على فلسفته ، فقد فاز منا دون ما شك بالاعجاب العظيم والطرب التام بمقدرته الفنية العالية .

* * *

بهذا يتم الأعشى القسمين الأول والثانى من قصيدته الطويلة ، فى أولهما أعطانا نسيبه الساخر الذى تصنع فيه الجد ووجدناه فى غاية الهزل والمجون ، وفى ثانيهما لبس قناع المجون والتهريج ليصف انطلاقه الى مجلس الطرب واستمتاعه بملذاته ، ولكننا رأينا من تحت هذا القناع يأسه العميق وتشاؤمه الكبير الذى يدفعه الى سلوكه المسرف . وهذان القسمان يشغلان اثنين وثلاثين بيتا من القصيدة المكونة من أربعة وستين بيتا ، أى يكونان نصفها بالضبط ، وكأن الأعشى قسم قصيدته تقسيما حسابيا تام الدقة ، فهو يصرف النصف الثانى منها الى فنين آخرين ، أولهما وصف الفلاة الموحشة الصعبة والعاصفة العنيفة الصاخبة ، وثانيهما هجاء الأعداء والتهكم عليهم واغاظتهم وتهديدهم .

قد يبدو هذان القسمان فى ظاهرهما مناقضين لما تقدم من أغراض وانفعالات . لكننا حين نعم النظر فيهما ونميز الظلال الدقيقة لانفعالاتهما نجد وحدة حيوية تامة ، مثل تلك الوحـدة التى رأيناها فى فصلنا الحادى عشر فى همزية زهير تجمع بين الفنون المتعددة التى احتوتها تلك

الهمزية فى انسجام شعورى تام . وربما تذكر ان همزية زهير قد تحقق فيها هى الأخـرى تنظيم حسابى دقيق [1] ، فدارت أبياتها الأولى الواحدة والثلاثون على النسيب والناقة والظليم وحمار الوحش ، ثم توسطتها أبيات أربعة تصور انطلاق زهير الى مجلس الشرب ، ثم دارت أبياتها الواحدة والثلاثون الأخيرة على فن الهجاء المرح الذى جمع بين التهكم بالخصوم ومحاولة استرضائهم ومصالحتهم . وقد رأينا كيف ألفت حيوية زهير وتفاؤله ومرحه المستبشر بين تلك الأغراض المتنوعة على ما يبدو فى ظاهرها من تخالف .

كذلك سنرى الأعشى فى قسميه الأخيرين على نفس الحيوية والنشاط والاندفاع التى كان عليها فى قسميه الأولين . لكن اذا كان زهير قد غلبه التفاؤل والاستبشار فحاول استرضاء خصومه ومصالحتهم ، فان الأعشى فى تشاؤمه الدفين لا يحاول مع أعدائه شيئا من هذا ، بل يتحداهم تحديا قويا ويهددهم تهديدا عنيفا ويتحدث عن تبريز قومه فى القتال وسفك الدمـاء .

لكننا نرى انه هو هو نفس الرجل فى صميمه ، سواء أأقبل على الغزل الماجن والانتهاب المنهوم لملذات الحياة ، أم أقبل على الفـلاة القاسية والعاصفة الزاخرة والتهديد بالقتال الدموى . يتميز فى كل ما يفعل بالحدة والشرة والعنف والاندفاع ، وتطغى على قصيدته كلها سخرية قوية من كل الناس وكل تجارب الحياة . لذلك سنجد أسلوبه

(1) أرجو ألا يعتقد القارىء من هذا أننى أعنى أن زهيرا أو الأعشى قد قسم قصيدته تقسيما حسابيا عامـدا ، لـكن جاء هذا التقسيم استجابة طبيعية موفقة لصدقه الفنى وانفعاله الحار بتجاربه الحيوية وانسجام هذه التجارب على تعددها واختلافها حين يتمثلها تمثلا فنيا فى الوحدة الحيوية التى شرحناها من قبل .

الشعرى هو هو على اختلاف فنونه ، نفس التنغيم الموسيقى المتراقص المتهدج العظيم الاهتزاز والنشاط ، ما نعم النظر فيه والاستماع اليه حتى نستكشف طابعه الشخصى الخاص التام الخصوصية والاستقلال ، الأمر الذى يقنعنا اقناعا تاما بصدق شخصيته وصحة شعره ، ويجعل كل كلام عن انتحال شخصيته أو شعره افتراضا نظريا لا يثبت أمام التمحيص الفنى .

وكأن الأعشى أحس أنه فى بيته الثانى والثلاثين قد بالغ بعض الشىء حين ادعى أن الحياة لا نفوز منها الا بطول اللهو والغزل ، وتوقع منا أن نرد عليه بأن فى تجاربها كثيرا من الشدة والمشقة التى لا سبيل الى التهرب منها ، وكأنه قد خشى أن نظن انه هو ممن يتهربون من مشاقها اذ استنفدت اللذة صلابتهم وقدرتهم على الجلد والتخشن ، فيبدأ النصف الثانى من قصيدته بهذه الأبيات الثلاثة :

٣٣- و بلدةٍ مثلِ ظهر التُّرْسِ مُوحِشةٍ   للجنّ بالليل فى حافاتها زَجَل(١)

٣٤- لا يَتَنَمَّى لهـــا بالقَيْظ يركبها   إلا اللذين لهم فيما أتَوا مَهَل(٢)

٣٥- جاوزتُها بطَليحٍ جَسْرةٍ سُرُحٍ   فى مِرْفقَيْها إذا استعرضتَها فَتَل(٣)

واستدراكه هذا يذكرنا باستدراك الحادرة فى عينيته ، حين رأيناه فى الفصل السابع يتبع وصفه لاقباله على اللذة العنيفة بوصفه لاقباله

---

(١) مثل ظهر الترس = فى غلظتها وتحدبها وعدم استوائها . زجل = جلبة وتصويت .

(٢) يتنمى لها = يسمو الى ركوبها وتسلقها . مهل = تقدم فى الأمر وهداية قبل ركوبها .

(٣) طليح = ناقة اعياها السفر . جسرة = متجاسرة ماضية . سرح = سهلة السير . الفتل = تباعد مرفقيها عن جنبيها ، او اندماجهما .

على آلام الرحلة ومشاقها ومخاطرها . لكن للأعشى أن يدعى ما يدعى ، فاننا لا نرى فى أبياته الثلاثة هذه الا نفس الموسيقية النشيطة المطربة التى سمعناها فى أبياته السابقة . أنصت الى التنغيم الحلو للتنوينات وأثره فى موسيقية الأبيات ، وتأمل فى تقسيمه الموسيقى لفقراته المتجاوبة ، خصوصا فى ثانى هذه الأبيات :

لا يتمنى لها ... بالقيظ يركبها

الا الذين لهم ... فيما أتوا مهل

وأنصت الى سلاسة الألفاظ ومائيتها وسيولتها ، تجد الأعشى لم يفلح فى اقناعنا بتخشنه على الأسفار بقدر ما أفلح فى اقناعنا بموسيقيته اللذيذة المطربة .

أما أبياته فى العاصفة فمن أعظم الشعر القديم حيوية ونشاطا ، وفيها يوفق الأعشى توفيقا بعيدا فى اكساب أسلوبه نبرة الحديث الحى المضطرب الجياش المتقطع ، يصدر حارا ساخنا لاهثا مع الانفعال كأسلوب الحديث الحقيقى الواقع ، حتى ليذكرنا بأسلوب شكسبير فى الوصف الدرامى الناطق المتهدج بالحيوية المتواثب مع الانفعال . والقصة هى أن الأعشى كان مع بعض رفاقه فى مجلس شرب وقصف فى الهواء الطلق ، وبينا هم فى شربهم ولهوهم فاجأتهم العاصفة ، فلم ينزعج لها الأعشى بل على العكس رحب بها وفرح لها واستجاب استجابة عنيفة طاغية ، وطالب أصحابه السكارى بأن يتتبعوا بعيونهم برقها العظيم فى تزاحفه وتراقصه على مختلف الأودية والروابى والجبال، ويتتبعوا مطرها الهطال فى انسكابه على مختلف الأماكن . فاستجابوا له

فى نشوة وتعالت صيحاتهم وكأنهم يجدون فى هذه العاصفة خير تجسيم لما يهتز به كيانهم من حيوية . وهذه هى الأبيات المثيرة :

٣٦ــ يا من رأى عارضاً قد بتُّ أرْمُقه كأنما البرقُ فى حافاته شُعَل[١]

٣٧ــ له رِدافٌ وجَوْزٌ مُفْأَمٌ عَمِلٌ مُنطَّقٌ بِسجال السماء متَّصِل[٢]

٣٨ــ لم يُلْهِنى اللهوُ عنه حين أرقُبه ولا اللَّذاذةُ من كأسٍ ولا ثِقَل[٣]

٣٩ــ فقلت للشرْبِ فى دُرْنا ، وقد ثَمِلوا : شِيموا ! وكيف يشيم الشارب الثمِل ![٤]

٤٠ــ قالوا : نُمارٌ ، فبَطْنُ الخالِ ، جادَهما فالعَسْجديةُ، فالأبْلاء ، فالرِّجَل[٥]

٤١ــ فالسَّفْحُ يجرى ! فخِنْزيرٌ ! فبُرْقَتُه ! حتى تَدافَعَ منه الرَّبْوُ ، فالُحبَل !

---

(١) عارضا = سحابا معترضا . ويروى = بل هل ترى عارضا. ويروى = قد بت أرقبه .

(٢) رداف = سحاب قد ردفه من خلفه . جوز = وسط . مفأم = عظيم واسع . عمل =دائم البرق . منطق = قد احاط به فصار بمنزلة المنطقة . سجال = جمع سجل وهى الدلو العظيمة مملوءة ، وملء الدلو .

(٣) ويروى : ولا شغل . ويروى أيضا : ولا كسل .

(٤) درنا = كانت بابا من ابواب فارس دون الحيرة بمراحل ، وقيل باليمامة . شيموا = انظروا الى البرق وقدروا أين يسقط مطره .

(٥) هذه كلها اسماء مواضع . الرجل = جمع رجلة وهى مسيل المـاء .

٤٢ـ حتى تحمَّـل منه المـــاءَ تَكْلِفَةً
رَوْضُ القَطا ! فكثيب الغِينة السَّهِل ! [١]

٤٣ـ يسقى دياراً لها قد أصبحت غَرَضـاً
زُورًا ، تجانَفَ عنها القَوْدُ والرَّسَـل [٢]

استمع الى صيحته الفرحة « يا من رأى ! » ، وانظر كيف يخطف هذا البرق العظيم بصره فيثيرنا معه الى تخيله عن طريق تنغيمه المتراقص. وتأمل فى ضخامة جرسه فى البيت ٣٧ حين يصور هذا السحاب العظيم الواسع الدائم البرق المردوف من خلفه بسحاب . ثم انظر فى البيت ٣٨ زهوه الحلو الساذج حين يؤكد لنا أن لهوه وتلذذه بالشرب لم يصرفه ولم يقعد به عن تتبع هذا السحاب وبرقه . فاذا جئت الى البيت ٣٩ فاستمع الى صيحته الفرحة الحادة : شيموا ! يأمر رفاقه أن ينظروا الى البرق ويتتبعوه ويقدروا أين يسقط مطره . وتفهم من قوله « وكيف يشيم الشارب الثمل » انه احتاج الى أن يكرر صيحاته حتى أفاقوا من ثملهم واستمعوا اليه ، فتسابقوا فى تتبع البرق وذكر الأماكن التى يتنقل فوقها ويصب عليها مطره الغزير . ولا تترك هذا البيت قبل أن تستمع الى تمثيله مرة أخرى للهجتهم السكرى المتلعثمة اذ يمانعونه بترديد

---

(١) تكلفة = مالا يطيق الا على مشقة لكثرته . الغينة = الأرض الشجراء ، وهى هنا موضع خاص ، وتروى أيضا بفتح الغين .

(٢) غرضا = اى غرضا للأمطار . ويروى = عزبا اى عوازب وهى البعيدة عن النـــاس . زورا = ازورت عنها الناس (لعزة اهلها) . تجانف عنها = تجنبها . القود = الخيل . الرسل = الابل ، اى أن اهلها اغزاء لا يغزون .

حرفى الشين والثاء ، يردد الشين ست مرات ويردد الثاء مرتين ، ويكفى أن تكرر أنت النطق بالكلمات الثلاث الأخيرة « يشيم الشارب الثمل » بضع مرات لتسمع تقليده فى تهكم ممزوج بالحب لمدى سكرهم وتلعثم لسانهم تلعثما يذكرك بجملتنا المرحة « خشب السقف سبع خشبات » .

ثم استمع فى الأبيات الأخرى الى تتبعهم للبرق فى استثارة شديدة وتقطع حى لاهث فى نطقهم بأسماء الأماكن ، وصياحهم يزداد علوا طبقة بعد طبقة . والقوة المباشرة لهذه الأسماء قد ضاعت علينا الآن بطبيعة الحال ، لكننا نستطيع أن نحرز مدى قوتها الاستدعائية لسامعيه الأوائل اذا ترجمناها الى أسماء معروفة لنا . كأن نكون فوق عمارة عالية فى الجزيرة ، فننظر شرقا فنرى البرق يبدأ فوق كازينو جبل المقطم ، ثم يمتد فيعلو قلعة محمد على ، ثم يستمر فيصل فوق المعادى فحلوان ، أو يتعرج فيعلو الأهرام فى الجيزة ... ثم انظر كيف يبلغ انفعالهم تمام تحقيقه الدرامى حين يتم هطول المطر المدرار فتفيض به الأودية وتغرق فيه الرياض ويرتفع فيعلو الكثبان ويطاول الأشجار . وانظر أخيرا كيف تنتهى هذه العاصفة الممطرة فى البيت الأخير فيبدأ الهدوء ويتأمل الشاعر فى سرور وارتياح كمية هذا الماء الغزير الذى سيسقى هذه الديار ويحيى الموات ويسعد الناس ويزيد القبيلة العزيزة عزة وثباتا فى حماها . وهذا يرجح عندنا أن تكون « درنا » فى اليمامة وطنه لا بابا من أبواب فارس .

هذه الأبيات تجد فيها ألفاظا تبدو لنا الآن صعبة غريبة «كلاسيكية» معزولة عن أسلوب الحديث الدارج . لكن لا شك أبدا فى أنها فى عصرها كانت عظيمة الحيوية والنشاط قوية الاستدعاء والتخييل مهتزة بنبض الانفعال الدافق ، ولا يزال فى استطاعتنا بعد قيامنا بالتدريب الواجب

واجادة الانصات أن نلتقط الكثير من نبراتها الحية المتهدجة وأنغامها الزافرة اللاهثة .

وأخيرا نصل الى فن الهجاء الذى تختتم به القصيدة الطويلة ، فنجد العجب الواجب : نجد أن الأعشى على شدة غضبه على العدو لا يزال على أشد مرحه ، فهجاؤه تغلب عليه السخرية والتهكم ، وهو يهتم بأن يصور خصمه صورة كاريكاتورية مضحكة يملؤها بالنكتة اللاذعة حتى ليذكرنا تذكيرا قويا بنكات أولاد البلد وقفشاتهم الساخرة . كل ذلك فى نبرات عظيمة الدرجة من الحيوية النابضة والعامية الطلقة المتهدجة . استمع الى طريقة بدئه لهذا الهجاء العجيب :

٤٤ــ أَبلِــغْ يَزِيدَ بنى شَيْبانَ مَأْلُــكَةً: أبا ثُبَيْتٍ! أماتَنْفَكُّ تأْتــكل؟[١]

وانظر كيف أنك من شدة حيوية أسلوبه تكاد بعد قوله : أبا ثبيت ! تسمعه يقول : « خد هنا يا واد ! تعالى لى هنا تعالالى ! » ثم أنصت جيدا الى هذه الجملة المثيرة « أما تنفك تأتكل ؟ » وتأمل فى الحروف المعينة التى يستعملها وفى تتاليها فى المقاطع وأثرها فى تأدية المعنى الذى يريد تصويره من السخرية والشماتة بالعدو الذى يأكله الغيظ (وقد لاحظت بالطبع أن مخاطبته ليزيد بكنيته « أبا ثبيت » لم تكن الا زيادة فى التهكم) . أصغ أولا الى تتالى التاءات . ثم الى تتالى الكافات . ثم الى موضع الفاء قبل الكاف المشددة . ثم الى موضع الهمزة الشديدة القاطعة بين التائين فى الكلمة الثالثة ومجاوبتها المهمزة فى الكلمة الأولى . انك تكاد تراه يبتسم خبثا وشماتة وهو ينطق بهذه الحروف والمقاطع

---

(١) مألكة = رسالة . تأتكل = تحتك من الغيظ ، تأكل الرجل وائتكل هاج وكاد يأكل بعضه بعضا .

الشديدة فى لهجة مفعمة بالشماتة القاتلة والرغبة فى مزيد الاغاظة لعدوه . بل تكاد تراه وهو يؤكد التاءات المنفجرة ويؤكد همزتى القطع وينفث الفاء نفثا شديدا كفحيح الأفعى ويحك الكاف المشددة حكا شديدا — تكاد تراه « يصحن » ، كما نقول ، أى يحك قبضة يده اليمنى فى راحة يده اليسرى حكا شديدا مبالغة فى الكيد والنكاية والشماتة والاغاظة ، كما تفعل نساؤنا حين يقلن « يا عوازل فلفلوا ! » أو يقلن « الكيد والنحر سمك فى البحر الكيد والنحر سمك فى البحر الكيد والنحر الخ .. » فان ظننت اننا نبالغ فى وصف أثر هـذه الجملة « أما تنفك تأتكل » فانك لم تنطق جهرا بهذه الجملة الحية الرائعة ، والا فانطق بها وكررها بضع مرات وانظر كيف تؤدى لك أداء تام البراعة والنجاح صورة العدو المغيظ يأكل بعضه بعضا وعدوه أمامه « يصحن » له أو « يحك له مناخيره » ليزيده حنقا واستعارا .

ثم واصل نطقك لأبيات الهجاء واجتهد فى التقاط أسلوبها الحى المثير بنبراته العامية الحاكية لنبرات الحديث اليومى الساخر ، ولايصدنك عنها انها مكتوبة باللغة الفصحى التامة الاعراب التى يخيل الينا الآن انها لغة مصطنعة غير طبيعية أو ميتة بكماء ، فانها لتزخر بالحيوية الناطقة بل العامية الدارجة . استمع مثلا الى بيته التالى :

٤٥ــ ألستَ منتهياً .. عن نحْتِ أَثْلتنا ولستَ ضائرَها.. ما أطَّت الإبل؟[1]

وانظـر كيف يسمح له تقسيمه كل شطر الى قسمين متســاويين متجاوبين أن يموج صوته بمزيد من السخرية والشماتة ويهتز بجسمه

(١) أثلتنا = أصلنا وعزنا ، ضرب له المثل بشجرة الأثل . اطت = أنت تعبا أو حنينا أو حين ترأم ولدها .

وذراعيه فى حركات التهكم والاحتقار . وأنصت جيدا الى الشطر الأول حتى تلتقط فيه النغمة الحية التى تجعلنا نقول مباشرة ليزيد : « ياخى جاك نيلة ! » والى الشطر الثانى حتى تسمع فيه النغمة التى تستدعى الينا مباشرة صيحتنـــا : « ياخى دا بعدك دا بعدك ! » (بضم الباء) . وانظر أخيرا فى قوله « ما أطت الابل » نفس لهجة الاغاظة وحـــركة « الصحن والفلفلة » فى توالى الهمزة والطاء المشددة والتاء والهمزة الثانية .

ثم يأتى البيت المشهور :

٤٦ـ كناطحٍ صخرةً يوماً ليَفلِقَها فلم يَضِرْها وأَوْهَى قَرْنَه ـ الوَعِلُ ـ[1]

وفكر فى هذا السؤال : لماذا أخر « الوعل » الى آخر هذه الجمل المتتالية ؟ تجد بعد تفكير قليل واستماع الى تتابع ايقاع الجمل انه لم يفعل لهذا لضرورة القافية ، وهو لم يرتكب أى خطأ نحوى أو معاظلة على أى حال ، فالكلمة مستقلة تمام الاستقلال عن الجمل السابقة لها . وهذه الجمل تقوم بدونها . بل هو فى الحقيقة يضرب لسامعيه أحجية أو ما نسميه « فزورة » ثم يعطيهم حلها المضحك . كمـــا نقول « حزر فزر حاقولك ايه ؟ » أو « اشى طويل طويل ولا يحصل ديل الحمير ؟ ـــ السكة ! » أو « تقوم من النوم تبص فى المراية تشوف ـــ اشمعنى ؟ ـــ تيس بقرون ! » فعليك أن تقرأ البيت على دفعات متقطعة كل منها يزيد فى لهفتنا وترقبنا لمعرفة حل الفزورة : كناطح ـــ صخرة ـــ يوما ـــ ليفلقها ـــ فلم يضرها ـــ وأوهى قرنه الـ ؟ ثم يأتى الحل الساخر :

---

(١) فى قراءة : ليوهنها . الوعل : تيس الجبل .

ـــ وعل ! فيضحك السامعون ضحكا شديدا . وتذكر أن أصحاب الأعشى يضاعف من مرحهم انهم يعرفون يزيد ذاك ويعرفون وجهه المعين وسحنته الخاصة ، فهم يضجون بالضحك حين يسمعون تصوير الأعشى له بالتيس الأحمق ينطح الصخر بقرونه . وتذكر أمثلة هذا التصوير فى رسومنا الكاريكاتورية المضحكة لأعدائنا السياسيين ايدن وبن جوريون وغيرهما .

ثم يمضى فى تصوير يزيد ومسلكه الخسيس الجبان اذ يوقع بين الناس ويهيج الفتنة ثم يتجنب القتال ، فى جمل عظيمة الحرارة والتدفق قوية السخرية والاحتقار :

٤٧ـ تُغْرِى بنا رَهْطَ مسعودٍ وإخوتِه
عند اللقاء ، فتُرْدِى — ثم تعتزل ! [(١)]

٤٨ـ لا أعرفنّك ، إنْ جَدّتْ عداوتُنا ،
والتُمِسَ النصرُ منكم عَوْضُ ، تُحْتَمَلُ! [(٢)]

٤٩ـ تُلْزِم أرماحَ ذى الجَدَّيْنِ سَوْرَتَنا
عند اللقاء ، فتُرْدِيهم — وتعتزل ! [(٣)]

---

(١) تردى = توقع فى الهلاك .

(٢) عوض = اسم للدهر . تحتمل = تحتملك الحمية والحرب ، اى يدفعك الغضب الى القتال .

(٣) ذو الجدين = قيس بن مسعود بن قيس بن خالد ، لأن جده قيس بن خالد اسر اسيرا ذا فداء كثير فقال رجل : انه لذو جد (أى حظ) فى الأسر ، فقال آخر : انه لذو جدين . السورة = الغضب . وفى قراءة = تلحم أبناء ذى الجدين ان غضبوا ارماحنا ثم تلقاهم وتعتزل . وتلحمهم = تجعلهم لحمة لأرماحنا أى تطعمهم اياها .

٥٠ـ لا تقْعُدنَّ – وقد أَكَّلْتَها حَطَبًا –

تعــــوذ من شرّها يوما وتبتهـــــل ! [١]

تأمل فى هذه الصورة الساخرة المضحكة ليزيد ، وهى فى الحقيقة صورة لطراز باق خالد من البشر . فهو هو الذى أثار نار العداوة بين قوم الأعشى ورهط مسعود بن قيس بن خالد ، فلمـــا اضطرمت وزاد شرها على ما توقعته حماقته وبلاهته وفساد رأيه ، ذعر ذعرا شـــديدا وقعد يرتعد خوفا ويستعيذ ويحوقل كما يفعل أمثاله من الحمقى صغار العقول الى يومنا هذا . فتصوره فى هذه القعدة المرعوبة التى يصفها الأعشى وهو يصيح : أعوذ بالله أعوذ بالله ! يا ستار يا ستار ! لا حول ولا قوة الا بالله ! ارحمنا يارب ! ياحفيظ يا حفيظ !

واستمع الى الأبيات التالية وما فيها من موسيقية حيـــة متراقصة تتواثب وتنبض نبضاتا قويا مضطربا بنبرة الحديث العامى المتهدج :

٥١ـ سائلْ بنى أســـــدٍ عنا ! فقد علموا

أنْ سوف يأتيك من أنبائنـــــا شَـكَل [٢]

٥٢ـ واسألْ قُشَيْرًا ، وعبدَ الله – كلَّهمو !

واســـأل ربيعةَ عنا – كيف نَفْتعل !

٥٣ـ إنّا نقاتلُهــم ... حتى نقتّلَهــم

عند اللقاء ! .. وإن جاروا .. وإن جَهِلوا !

---

(١) تبتهل : تدعو الى الله من شرها .

(٢) شكل = ازواج أى خبر ثم خبر . أو معناها اختلاف ، أى أنباء مختلفة عن افعالنا المنوعة بمختلف الأعداء .

وأنصت فى هذا كله الى نبرة تقارب نبرة أولاد البلد حين يأخذهم الانفعال الشديد فيتجادلون ويتفاخرون . ويستمر فى بيته القادم فى تصويره لتدخل يزيد فيما لايعنيه :

٥٤ـ قد كان فى آل كَهْفٍ إنْ هم احترَبوا ... والجاشريّةِ ما تَسْعَى وتَنْتَضِل

يقول : ان قعد هؤلاء عن أن يطلبوا بثأرهم فما دخولك بينهم ولست منهم ، ولماذا تظل تهيجهم حتى تدفعهم الى طلب الثأر وقد كان فيهم من يسعى وينتضل لهم ، والانتضال التفاخر ، من النضال وهو المباراة فى الرمى بالسهام . ونبرة هذا البيت هى نبرة استنكارنا لمن يتدخل فيما لا يعنيه فى قولنا : وانت مالك انت يابايخ !

ثم استمع فى الأبيات القادمة الى أسلوب الفتوات المتحدين المتوعدين « طيب والله العظيم تلاته لأورّيك ! » .

٥٥ـ إنّى ـ لعَمْرُ الذى حَطّتْ مناسِمُها ... تَخْدِى، وسِيقَ إليه الباقرُ الغُيُل ـ[1]

٥٦ـ لئن قتلتم عميداً لم يكن صَدَدًا ... لنقْتُلَنْ مثلَه منكم فنَمْتثِل ![2]

٥٧ـ لئن مُنِيتَ بنا عن غِبِّ معركةٍ ... لا تُلْفِنا عن دماء القوم نَنْفتِل[3]

---

(١) حطت = أسرعت . وروى = خطت ، أى سفت التراب بمناسمها ، وهى أطراف اخفاف الابل . تخدى = تسير سيرا شديدا فيه اضطراب لشدته . الباقر = اسم جمع للبقر . الغيل = جمع غيل (بفتح الغين) وهو الكثير أو السمين .

(٢) العميد = السيد الذى يعتمد عليه . صددا = مقارنا ، أى لم يكن نظيرا للذى قتلناه منكم . نمتثل = نقتل الأمثل فالأمثل ، وأماثل القوم خيارهم .

(٣) منيت = ابتليت . الانتفال = الانتفاء والجحود .

وانظر كيف طال أسلوب الحديث المسترسل المندفع حتى لم يأت بخبر ان فى البيت ٥٥ وأجله الى البيت ٥٦ ، كما يسترسل أحدنا فى القسم فيقول : « طيب والله العظيم وحياة مقام الحسين وحق الست زينب الطاهرة ... لبكره تشوف ! » واستمع الى رنين تهديده العالى بعد هذا القسم الطويل فى نون التوكيد فى آخر « لنقتلن ! » ويستمر فى توعده وتهديده :

٥٨ـ لا تنتهون ، ولن ينهى ذوى شَطَطٍ ... كالطَّعْنِ، يَهْلِكُ فيه الزَّيْتُ والفُتُل (١)

٥٩ـ حتّى يظلَّ عميدُ القومِ مرتفِقاً ... يَدْفعُ بالراح عنه نِسْوَةٌ عُجُل (٢)

٦٠ـ أصابه هُنْدُوانِيٌّ فأقْصَدَه ... أو ذابلٌ من رماح الخطِّ معتدل (٣)

٦١ـ كلا ! زعمتم بأنّا لا نقاتلكم ؟؟ ... إنّا لأمثالكم ـ ياقومَنا ـ قُتُل ! (٤)

٦٢ـ نحن الفوارسُ يومَ الحِنْوِ ضاحِيةً ... جَنْبَيْ فُطَيْمَةَ ، لا مِيلٌ ، ولا عُزُل (٥)

---

(١) ويروى = اتنتهون ؟ و = هل تنتهون ؟ الشطط = الجور . يهلك = يذهب فيه لسعته .

(٢) مرتفقا = متكئا على مرفق يده . عجل = جمع عجول وهى الثكلى . اى قد قتلنا كل رجال حيه فلم يبق من يدفع عنه الا النساء ، وقيل انه قتل هو أيضا وهن يدفعن عنه لئلا يوطأ بعد القتل .

(٣) هندوانى = سيف صنع بالهند . أقصده = لم يخطئه ، او أصاب منه مقتلا . الخط = مرفأ للسفن فى البحرين كان يباع فيه الرماح الجيدة .

(٤) قتل = جمع قتول ، أى الكثير القتل .

(٥) ضاحية = علانية . فطيمة = فاطمة بنت حبيب بن ثعلبة . ميل = جمع أميل ، وهو الذى يميل على السرج فى جانب ولا يستوى عليه ، أو الذى لا يثبت فى الحرب ، أو الجبان . عزل = جمع أعزل ، وهو الذى لا سلاح معه أو لا رمح معه فهو يعتزل الحرب .

وتابع النبرة الحية المتهدجة فى الأبيات ، وتذكر نظائرها من أسلوبنا العامى ، انظر مثلا كيف يذكرك البيت ٦١ بقولنا : « قال ايه ، احنا ما نقدرش نحاربكم !! لا يا شيخ ! حلوه دى ! طب داحنا نقتلكم ونقتل اللى خلفوكو كمان ! »

وانظر الآن كيف يبلغ نهاية سخريته وتهكمه فى بيته البديع المعجب :

٦٣ـ قالوا : الطِّرادَ ! فقلنا : تلك عادتُنا ! أو تنزلون؟.. فإنّا معشرٌ نُزُلُ ![1]

وسخريته هنا قائمة على تصنع الأدب والمجاملة فى خطاب خصومه ، وحرصه على تلبية رغبتهم وتحقيق راحتهم . يقول بتعبيرنا الحديث : « بس قولولنا ايه اللى يريحكم ! احنا فى الخدمة ! تحبوا تتحارب بالرماح على ظهور الخيل ؟ بس كده ؟ ع العين والراس ! والا تحبوا ننزل ع الأرض وتتحارب بالسيوف ؟ ماشى كلامكم ! برضه فى الخدمة ! شرفونا تجدوا ما يسركم ! » كم أحب أن أسمع توفيق الدقن يلقى هذا البيت بصوته الساخر ولهجته « الهمبكية » المعروفة ، بعد أن نشرح له كيف ينطق به !

وفجأة يترك سخريته وتهكمه ليصيح صيحته العظيمة المتحدية فى نغمة عالية من الزهو والفخار :

٦٤ـ قد نَخْضِبُ العَيْرَ فى مكنون فائِـلِهِ ! وقد يَشِيطُ على أرماحنا البَطَلُ ![2]

---

(١) أى ان أردتم المطاردة بالرماح فتلك عادتنا ، وان نزلتم تجالدون بالسيوف نزلنا .

(٢) العير = الحمار اهليا كان او وحشيا ، وقد غلب على الوحشى (وهو المراد هنا) . فى مكنون فائله = يريد أنهم بصيرون بموضع الطعن . وفى رواية = من مكنون فائله ، والفائل عرق فى الفخذ ، ونظيره فى الساق النسا . يشيط = يهلك ، وقيل يرتفع .

وبهذا البيت يختم قصيدته بغتة ، فيدل بذلك على مهارة فنية كبيرة، وبصيرة درامية بعيدة ، لأنه يختم القصيدة على أعلى درجات الانفعال . ولا يحاول أن يتلمس خاتمة تقليدية أو يتصيد نهاية تدريجية ، ولو فعل لما أحدث الا هبوطا يبدد أثر قصيدته الزاخرة . فما أدق خبرته النفسانية حين أنهى قصيدته ذاك الانهاء المباغت . وتستطيع أن تتصور أثر هذا الانهاء الدرامى فى مستمعيه ، نفس هؤلاء الذين سمعوا منه أبياته فى النسيب المتهكم والغزل الماجن ، وأبياته فى التصوير العابث الساخر لاصطياده للملذات ، ثم أبياته فى الهجاء الهزلى الكاريكاتورى اللاذع .

ومن هذا تتجلى لنا حقيقة لاحظناها مرارا فى هذه القصيدة الحية : أنها ليست مجرد منظومة من الأبيات الغنائية ، بل فيها مهارة درامية قوية تتضح فى تلوينه لأسلوبه ، وصياغته لحواره وجدله ، وتنويعه لنبراته ، وايقاعه لجمله ومقاطعه ، وحكايته القوية الرائعة لأسلوب الحديث النابض المضطرب المتقطع المتهدج . وهذا يجعل معلقته أشبه شىء بفن الديالوج الدرامى الشعرى ، هذا الفن الذى برع فيه براونج فى الشعر الانجليزى ، وأضاف اليه شعراء آخرون منهم ت.س. اليوت فى قصائده المبكرة .

كما يتم اتضاح هذه الحقيقة المهمة الأخرى : أن هذه القصيدة على تعدد فنونها تجمعها وحدة حيوية شاملة ، تنشأ عن وحدة مزاجه الغالب وموقفه الذى يتخذه من متعدد تجارب الحياة . والا فهل تظن ان الأعشى الذى يختم قصيدته بهذا التحدى العالى هو غير الأعشى الذى تماجن وتخلع ، وداعب وهزل وترنح وتخنث وسخر وتهكم ؟ بل هو هو نفس الرجل ، فى نسيبه الپارودى وفى غزله الساخر ، وفى اتخاذه قناع

المهرج ليعبر عن فلسفته العابثة المتشائمة المتحدية ، وفى استجابته للعاصفة المثيرة واغاظته للأعداء . يحافظ فى جميعها على وحدة نفسانية منسجمة تؤلف بين كل هذه التنويعات فلا نسمع منها خلطا متنافرا ، بل نرى موقفا واحدا من تجارب البشرية عظيم التميز والحيوية شديد الحدة والاستهانة قوى التحدى والاندفاع .

أفهذا أسلوب « كلاسيكى » ينأى بلغة الشعر عن لغة الحديث اليومية ، ويترفع بأسلوب الشعر عن أسلوب التجارب العادية ، أم هو أسلوب يستمد حيويته من نبرات الحياة الواقعة فى الشوارع والأسواق والحوانيت والمجامع ، ثم يرتفع بها الى ذرى التعبير الشعرى ؟ بل هو أسلوب يرتفع بها ولا يترفع عنها ، نعنى انه يستمد حيويته من اقترابه من لغة الكلام الحى ، منها يستقى مفرداته وايقاعاته ونبراته وأنغامه ، ثم يزيدها بموهبته الخاصة شحذا وتحديدا ويزيدها شحنا وتركيزا ، وهذه وظيفة الشعر فى كل لغة حية مستمرة التنمية والتطوير .

نظرة إلى الأمام...

... وهكذا ينتهى بنا المطاف فى رياض الشعر الجاهلى ، تلك الرياض التى نبتت نباتا عبقريا معجبا فى تلك الصحراء القاسية ، فكانت دلالة ساطعة على ما توفر للعرب الجاهليين من الحساسية المرهفة ، والطاقة العاطفية الزاخرة ، والمقدرة البعيدة على الانتشاء بتجارب الحياة الواقعة فى أفراحها وأحزانها ، وملذاتها ومنغصاتها ، كما شهدت بما تحقق لهم من موهبة لغوية غنية ، وموهبة فنية صادقة أصيلة ، مكنتهم من أن يتقنوا وسائل الأداء الفنى الصحيح التى ينقلون بها فكرهم وانفعالهم بواسطة الألفاظ اللغوية ، مستخدمين ما للألفاظ من معان أولى ومعان ثانية متداعية ، وما فيها من قيم موسيقية متعددة استغلوها استغلالا بارعا فى ايقاعهم وجرسهم وتنغيمهم ، فى لغة شعرية حية تستقى حيويتها من واقع الحديث اليومى وتضيف اليه ما للشعر من مقدرات خاصة على الانتخاب والتركيز ، وعلى التكثيف والشحن ، غير مقتصرين فى هذا كله على نقل تجاربهم نقلا تسجيليا جامدا ، بل مضيفين اليها من ذات أنفسهم ما يعيد خلقها ويحقق اكمالها فيحييها ويجددها ويخلدها بنقلها من مستوى الممارسة الحسية الى مستوى الممارسة الفنية التى تقوم على التذكر والتخيل والمشاركة العاطفية .

وفى هذا المطاف الذى طال فاستغرق هذا الحجم الكبير من الصفحات ، لم نزد فى دراستنا على قصائد تسع ، مضافا اليها عدد من الأبيات المفردة والمقطوعات المتفرقة . لكننا آثرنا التعمق على الاتساع ،

واستغنينا عن محاولة الشمول ــ وهى محاولة لا تنتج غالبا الا السطحية والكلام المكرر المعاد ــ بأن اخترنا قصائدنا التسع بحيث تمكن القارىء من أن يتعرف فى الشعر الجاهلى أهم موضوعاته وأفكاره وعواطفه ، وأن يستجلى الحقائق الأساسية عن طريقته الفنية وموقفه الحيوى من تجارب الانسانية . وكان هدفنا أن تتم جلاء منهجنا وتحديد تفاصيله بحيث يستطيع القارىء ان شاء أن يستخدمه فى دراسة سائر الشعر الجاهلى واستكشاف روائعه وتعمق أسرار الجمال فى مضمونه وادائه وربط كلا الجانبين ربطا وثيقا بخصائص بيئته الطبيعية والاجتماعية .

وقد نوعنا فى تركيزنا على تلك التفاصيل المنهجية من فصل الى فصل وان كانت كلها متكاملة وكنا قد استخدمناها جميعا فى دراسة كل قصيدة تناولناها . ففى الفصول الأولى اهتممنا بالنقاش اللغوى المسهب للمفردات لفظا لفظا حتى نوضح كيف ينبغى أن نناقش آراء اللغويين القدماء ونتحرج فى قبولها برمتها وندخل عليها ماتحتاج من الاكمال والتصحيح . ثم قللنا من هذه المناقشة اللغوية تدريجا حتى خلا منها فصلنا الأخير فاكتفينا باعطاء تفسيرنا الخاص من خلال تحليلنا، لكنا ننتظر من القارىء أن يقوم هو بالمقارنة بين تفسيرنا وتفسير القدماء طبقا للطريقة التى بسطناها فى الفصول الأولى . ثم اننا نوعنا فى تركيزنا بين التركيز الفنى ، والتركيز التاريخى الاجتماعى ، والتركيز الشخصى الذى يحقق نصيب الشاعر من استقلال الشخصية ويتتبع تطورها ، وكان تنويعنا هذا بحسب ما اقتضته طبيعة القصائد والموضوعات ، وان كنا ننبه مرة أخرى الى أن الطرق الثلاث متكاملة واجبة فى دراسة كل نص . كما اننا فى التركيز الفنى نفسه نوعنا بين التركيز على المخيلة البصرية والتركيز على الجانب السمعى ، وان يكن الجانبان مترابطين

أتم الترابط ولا نظن فصلا من فصولنا خلا من أحدهما . ونحن نرجو ونتنظر أن يكون قارئنا قد أتقن فهم منهجنا فى كل تفصيل من تفاصيله حتى يؤلف بينها جميعا فى اقباله على كل قصيدة جاهلية يريد دراستها .

وقد لاحظ القارىء أننا فى اختيارنا للقصائد قد تجنبنا المعلقات ماعدا واحدة ، وهذه اخترناها من المعلقات العشر لا السبع . ذلك اننا آثرنا فى الفراغ المتاح لنا أن نعرف القارىء بأمثلة من الشعر الجاهلى الذى يهمله معظم من يكتبون عن هـذا الشـعر ، فهؤلاء يحصرون اهتمامهم واحدا بعد واحد فى المعلقات كأن الجاهليين لم ينتجوا غيرها ، وأغلب مايقولونه عنها هو على أى حال تكرار بعد تكرار . والمعلقات التى بلا شك تحتل فى الشعر الجاهلى قمما عالية ، لكن سيسهل الآن على القارىء أن يعيد النظر فيها على ضوء منهجنا الذى بسطناه فيستكشف روعتها الحقة . وقد فضلنا هذا على أن تتناول المعلقات وندع للقارىء استكشاف الشعر المجهول أو شبه المجهول .

فاذا أعاد القارىء نظره فى منهجنا هذا تجلى له أنه وان فصل النظر فى الوسائل الأدائية الحرفية لصناعة الشعر ، قد نجم عن ايمان عميق لا يتزعزع بالرابطة الوثيقة بين الشعر والحياة . هذه الرابطة هى التى تكسب الشعر أهميته الباقية ، بل هى التى تعطيه جماله الفنى نفسه . فليس الجمال الفنى فى اعتقاد مؤلف هذا الكتاب ناتجا من مجرد اتقان الشاعر للوسائل الأدائية وبراعته فى استخدامها وتطويعها ، لا وليس ناتجا من صفة ميتافيزيقية موهومة أو مثل جمالية مجردة ، بل الجمال الفنى ، كما شرح المؤلف ووضح وألح وكرر فى جميع كتبه السابقة ، ناتج من اتقان الشعر لفهم تجارب الانسـانية الحاشدة ، ونجاحه فى

تصوير مشاكل البشر وآمالهم ، وما فيهم من جرائم النقص ومطامح النبل ، وما تضطرب به نفسياتهم وحياتهم من مسرات ومتاعب ونجاح واخفاق وعزاء وأماني .

والشعر الجاهلي لم يسم الى الذروة الفنية العالية التي بلغها الا لكونه تنفيسا صادقا ملتهبا وتصويرا مخلصا وفيا لبيئة الجاهليين وحياتهم ونفسياتهم بكل ما كان فيها من محاسن ومساوىء وكل ما حددها من حدود مادية وفكرية واجتماعية . وقد رأى القارىء كيف أننا في كل موضع من مواضع دراستنا قد حاولنا أن نعقد الصلة بين هذا الشعر وتحقيقه الفني وبين حياة أهله وطبيعة بيئتهم وأوضاع معيشتهم وما كان لهم في زمانهم المعين وطراز مجتمعهم المعين من تقاليد وعادات وممارسات وقيم ومثل . فان كنا قد أصبنا حظا من النجاح في الالتفات الى بعض أسرار الجمال الفني في هذا الشعر فانما كان ذلك على قدر استطاعتنا أن نعود الى ذلك العصر القديم فنحيا مع أهله ونرى بالمخيلة التاريخية ظروف معيشتهم ونحاول الدخول في صميم كيانهم البشري والتجاوب الى أقصى مدى نستطيعه مع أحاسيسهم وانفعالاتهم وأفكارهم ومواقفهم .

هذه الصلة الوثيقة بين الانسان الجاهلي وبين شعره هي التي أكسبت هذا الشعر جماله الفني الفريد ، وهي التي حدت هذا الجمال بالحدود التي جليناها ، ثم هي التي استلزمت لهذا الشعر أن يبطل مضمونه وأداؤه بانقراض أهله الجاهليين . فاذا فهمنا هذه الصلة حق فهمها استطعنا أن نجيب اجابة صحيحة على هذا السؤال الشائك : لماذا عادى الاسلام الشعر الجاهلي ، وسعى في قتله على رغم جماله الفني

الباهر ؟ واهتدينا الى أن هذا العداء لم يكن معاداة للفن من حيث انه فن ، ولا كراهية للمتعة الفنية فى ذاتها ، كما زعم المتعصبون على الاسلام ، بل كما زعم بعض معتنقيه للأسف الشديد ، وانما كان لأن الشعر الجاهلى هو الترجمان الأعظم للقيم الجاهلية التى يريد الدين الجديد تبديلها ، والحياة الجاهلية التى يريد النظام الجديد أن يقلبها رأسا على عقب .

ذلك أن الشعر للجاهليين لم يكن مجرد متعة وملهاة ، ولا محض رفاهية كمالية ، بل كان ضرورة لازمة أشد لزوم وألصقه لحياتهم نفسها. نسنا نعنى لمجرد التعبير عنها ، بل لتدعيمها وتثبيتها . وتأثيره فى الجاهليين كان بالغ العمق ، لا تكفى فى تصويره تلك العبارات المأثورة التى ترددها كتب تاريخ الأدب المدرسية ، والتى تصف فرحة القبيلة اذا نبغ فيها شاعر ، وكيف تأتى اليها القبائل فتهنؤها وكيف تصنع الأطعمة وتجتمع النساء يلعبن بالمزاهر الخ ... لأن الشعر كان يقيد مآثرهم ويفخم شأنهم ويهول على عدوهم ومن غزاهم الخ ... ولأن البيت الوحد كان يرفع القبيلة ويخفضها الخ ... بل كان تأثيره أبلغ من مجرد اتخاذه أداة للفخار وسلاحا فى التنافس القبلى . كان هو الذى يدعم الحياة نفسها ، ويصلب أركانها ، ويحقق قدرة الانسان الجاهلى على تحملها والاستمرار فيها ، باعلانه لموقف الانسان المتحدى من الكون والوجود والقدر ، ورهبة الموت وتقلبات الحياة ، واصراره على تحديها جميعا والارتفاع عليها بانسانيته الأبية العنيدة دون أن يستند الى ايمان غيبى أو يلتمس العزاء فى عقيدة تتجاوز العالم المادى المحسوس . وقد ذكرنا من قبل أننا لا نعرف شعرا تنطبق عليه قولة

شللى كما تنطبق على الشعر الجاهلى ، حين قال ان الشعراء هم المشرعون للبشرية وان لم يعطوا سلطة التشريع الرسمية .

لكن الدين الجديد يريد أن يدخل انقلابا جذريا بليغا على حياة الانسان ، وعلى موقفه من الكون والوجود ، وعلى علاقاته بأخيه الانسان ، بل على صميم كيانه الذاتى نفسه . وقد يكون قارىء هذا الكتاب مؤمنا بالاسلام ، وقد يكون مؤمنا بدين آخر ، وقد يكون رافضا للأديان جميعا ، لكننا حين نقول أن ذلك الانقلاب الجذرى الذى حاوله الاسلام كان من شأنه أن يرتفع بالانسان فى مدارج انسانيته ، فاننا نعتقد أننا نسوق حكما يوافق عليه كل قارىء منصف كائنا ما كان ايمانه أو عدمه . فالاسلام يريد أن يلفت الانسان الى جانب من كيانه أعلى من مجرد الجانب المادى المحدود ، ولسنا نعنى بهذا الجانب الغيبى وحده ، بل نعنى مقدرة الانسان على أن يتجاوز ببصره وفكره أوضاعه الراهنة المحدودة وأن يطمح بأمله الى مستقبل أفضل وأشرف وأكمل . والاسلام يريد أن يزيد الانسان وعيا بامكانياته الانسانية وأن يوسع من نطاقها حتى تشمل قدرات لم يكن يدركها بل لم يكن يحلم بامكان وجودها . ويريد أن يحرر الفرد من وطأة القبلية الضيقة الخانقة ليزيد شخصيته نموا وعمقا وغنى وتعددا ولينقله خطوة أقرب الى تحقيق الأخوة الانسانية الشاملة . ويريد أن ينظم علاقاته بأخيه الانسان تنظيما هو أكثر أمنا ومسالمة وتعاطفا وتراحما وعدلا وانصافا وتآخيا واتحادا . ويريد أن ينقله من مقاييسه الأخلاقية البدائية التى تقوم على الشجاعة المتهورة والانفاق المسرف والتحدى العنيد والانتقام الدموى الى مقاييس لا شك أنها أرفع فى معيار الفضائل درجة . ويريد أن يهدم هدما تاما مثال « الفتى » الجاهلى ليبنى مكانه

مثالا آخر لـ « المؤمن » لا يجادل مجادل فى أنه يرتفع بالانسانية صعدا . ويريد أن يقلل من خضوع الانسان لانفعالات الجسد ، لا لأنه يعادى اللذة ويحتقر مباهج الحياة الدنيا كما قال بعض خصومه وبعض أتباعه أيضا ، فهو لم يحرم على الناس طيبات الحياة الدنيا ، بل لأنه يريد أن يلفت الانسان الى لذة أعلى شأنا ، وأكثر غنى ، وأكمل بانسانيته ، سمها لذة الروح ، أو سمها لذة الفكر ، أو سمها ما شئت من تسمية ، لكنها هى التى تكسب الانسان انسانيته التى تعليه على مجرد الحيوان الأعجم .

يريد الدين الجديد هذا كله ، لكن كيف يحققه والشعر الجاهلى ، بكل روعته الفنية وتأثيره البليغ فى أهله ، واقف أمامه ، يؤيد الحياة الجاهلية ، ويتغنى بقيمها ، ويمجد فتوتها ، ويطرب لقسوتها ووحشيتها ، وينتهب ملذاتها الحسية الحادة ، بل يمجد آلامها الحسية العنيفة ، ويرفع كل هذه القيم عالية أمام الشباب الطموح فيحصر همه فى تحقيقها ولا يطمح ببصره وبأمله الى شيء أرفع منها ؟ كان لابد أن يعادى الاسلام شعر الجاهلية ، ولقد عاداه بكل تأكيد ، وسعى الى قتله ، ولا فائدة من أن نحاول المحاولات المألوفة فى الدفاع عن الاسلام فى هذه المسألة ، بل الدفاع الصحيح ، لأنه وحده الحق ، هو أن تتناول هذه المسألة تناولا أبعد نظرة ، فنفهم روح الشعر الجاهلى ، ونفهم روح الاسلام ، ونرى التعارض التام بينهما ، فنحكم حكما نزيها أيهما كان خيرا للانسانية فى نهاية المطاف .

ولنتذكر فى هذا الصدد أن ما نستطيعه الآن من التمييز بين اعجابنا الفنى بالشعر الجاهلى وبين رأينا الدينى أو الفكرى فى قيمه لم يكن

يستطيعه الجاهليون . فنحن الآن نستطيع أن نطرب لهذا الشعر طربا فنيا قويا دون أن نسلم بصلاحية قيمه وفضيلة تقاليده وعاداته وسمو طراز مجتمعه . نستطيع أن نستجيب استجابة فنية عميقة لمعلقة الأعشى دون أن يدفعنا هذا الى محاولة تقليده فى نمط سلوكه فى حياتنا العملية . ونستطيع أن نهتز اهتزازا فنيا عنيفا لغضب الجميح على من خانوا نضلة ومن قتلوه دون أن يقودنا هذا الى الايمان بضرورة الثأر والانتقام الدموى . ونستطيع أن نتعاطف تعاطفا رحيما مع تشاؤم علقمة دون أن يوقعنا هذا فى حمأة يأسه وسلبيته ، ثم لا نجد منفذا منها الا الاندفاع المجنون الى ملذات الجسد . لكن الجاهليين لم يكونوا يستطيعون شيئا من هذا التمييز ، بل كان شعرهم من أعظم دوافعهم على سلوكهم العملى الذى سلكوه فى واقع حياتهم .

ولنتذكر فى هذا الصدد أيضا أن الاسلام ان يكن قد عادى الشعر الجاهلى نفسه فانه لم يحرم الشعر كفن ، وان يكن هذا هو عين ما اعتقده بعض أتباعه المتزمتين الذين نسبوا الى دينهم جريرة افلاسهم الفنى ، وأن تبدل طراز الحياة ونوع القيم كان كفيلا بمرور الزمن أن ينتج نوعا جديدا من الشعر لا يعادى الدين الجديد ويحقق للانسان حاجته الفنية المشروعة الملحة التى لا تتم انسانيته بدونها . ولنتذكر أخيرا أن الاسلام من الناحية الفنية الخالصة قد قدم للشعر الجاهلى فرصة ذهبية للتجدد والنمو وللتوسع والتعمق لم تكن تتاح له لولا مجىء الاسلام . ذلك أن الشعر الجاهلى الذى حاولنا فى هذا الكتاب أن تتبين بعض جوانب روعته وجماله ، كانت تكمن فيه أدواء جذرية لم يكن سبيل الى علاجها الا بالتغيير الجذرى فى كيان الجاهليين ومعيشتهم . هذه الأدواء قد تبدت لقارىء كتابنا هذا على الرغم من تركيزنا على

محاسن الشعر الجاهلى ، اذ أننا لم نستطع أن نستكمل تقدير هذه المحاسن الا بادراك هذه النقائص . ولقد جاء الاسلام فقدم للعرب فرصة — يا ليتهم استغلوها استغلالا كاملا ! — لتلافى تلك النقائص . وهذا موضوع تناولناه فى كتاب سابق [1] ، فلنقتبس هنا بعض ما قلناه فيه . بعد أن شرحنا تحدد الشعر الجاهلى بحدود الحياة المادية ، وغلبة الصبغة الجماعية عليه وضعف الشخصية الفردية فيه ، وضيق تقاليده الفنية وشدة صرامتها ، قلنا ما يلى :

« هل أضر الاسلام بالشعر العربى أو أفاده ؟ سؤال يخطىء معظم الذين يتصدون للاجابة عليه ، سواء منهم من يهاجم الاسلام ومن يدافع عنه . أما المهاجمون فيقولون : انظر الى هذا الشعر الجاهلى الرائع المطرب ، كيف جاء الاسلام فأنزل به ضربة قاضية ، فانتهى هذا الشعر البديع واحسرتاه ، وما ذلك الا لتزمت الاسلام ومعاداته للفن وللذة الفنية ، فحاول أن يجعل من الناس آلات تسجد وتعبد ولا تحس بمتعة فنية ولا تطرب لجمال فى الكون أو فى البشر أو فى الفنون . وأما المدافعون فيقولون : بل الاسلام لا يعادى الفن ولا يحارب الشعر ، ولقد كان الرسول يعجب بالشعر ، وكان يستنشد الخنساء ويقول هيه يا خناس ، وكان يقول لحسان أنشد وروح القدس تؤيدك ، ثم يقولون: انظر الى تأثير الاسلام العظيم فى الشعر ، ويأتونك بأبيات تنظر فيها فلا تجد تأثيرا عظيما ، انما هى أبيات مليئة بألفاظ الصلاة والصيام والزكاة والملائكة والعبادة والتقوى وغيرها من آثار لفظية سطحية محض .

---

(١) ثقافة الناقد الأدبى ، ص ٢٦٣ — ٢٧٨ .

« وكلا الفريقين قد زاغ عن الصواب ، فان الاسلام لم يضر بالشعر العربى مثقال ذرة ، ولكن أياديه عليه لا تقتصر على قول الرسول هيه يا خناس ، وعلى ألفاظ الصلاة والزكاة وسائر ما يجمعه المدافعون ، بل كان تأثيره أعمق وأبعد من أمثال هذه القشور . ونستطيع أن نجمل تأثيره فى أمرين : أنه قوى الشخصية الفردية وسعى فى تنميتها وابرازها. وأنه أعطى العرب مجالا لتجديد شعرهم ما كانوا ليظفروا به لولا مجىء الاسلام يبدل حياتهم وتفكيرهم .

« لكننى قبل أن أشرح هاتين الناحيتين ألفتك الى عيب آخر فى الشعر الجاهلى أخرت الحديث عنه الى الآن ، لا يلتفت اليه هؤلاء الذين يتعصبون له ويكيلون للاسلام التهم ، وهو أنه كان قبل مجىء الاسلام قد بلغ ذروته التى لا يستطيع أن يزيد عليها شيئا ، وكان قد أنهك عبقريته الخاصة حتى نفدت ، فابتدأ ينحل ، اذ ابتدأ الشعراء لا يقولون جديدا ، بل يكرر بعضهم بعضا ويكرر أحدهم نفسه تكرارا شديدا ، وهذا لا يتبين للذى يكتفى من هذا الشعر بدرره المشهورة ، انما يتبدى للذى يتقن دراسته فى كل مجموعاته ودواوينه ، اذ ذاك يتبين له أنه يستطيع أن يحذف نصفه على الأقل دون أن يخسر الأدب العربى شيئا من ناحية غناه الفنى . » وهنا أضفنا فى الهامش : (ليلتفت القارىء الى قولى « من ناحية غناه الفنى » . أما من ناحية أهميته التاريخية فكل بيت جاهلى عظيم القيمة ويجب أن يحافظ عليه) .

« فالاسلام اذ جاء فبدل أحوال العرب ، وغير ظروف البيئة التى أنتجت هذا الشعر ، أعطاه فرصة ذهبية للتطور والتجديد لو لم تجىء له لاستمر يكرر نفسه حتى يصير لا أكثر من تمرينات آلية تقليدية

محض ، بل هو قد بدأ فعلا فى هذا الانحطاط قبل مجىء الاسلام ، ولاستمرت عيوبه تزداد تفاقما وخبثا حتى تنتهى به الى الفساد التـام . وقد رأينا أن هذه العيوب هى ضعف الشخصية الفردية ، وماديتـه ولصوقه بالأرض ، وشدة ضيق تقاليده الفنية . فلننظر كيف أثرالاسلام فى اصلاح هذه جميعا » .

والقارىء المهتم يستطيع أن يعود الى الكتاب المذكور ليتابع عرضنا للمحاولة الاصلاحية الشاملة التى قام بها الاسلام ، وهى محاولة قلنا انها احتاجت وقتا طويلا قبل أن تثمر ، وان آثارها الحقيقية لم تبـدأ فى الظهور الا بعد جيلين كاملين من الهجرة . ومن هنا نفهم لماذا أصيب الشعر العربى بنكسة بعد مجىء الاسلام ، نكسة كان لابد من حدوثها ولابد من انقضاء وقت غير قصير قبل أن ينقه الشعر منهـا ويعود الى القوة واطراد النمو ومواصلة التطور ، بعد أن يتقبل العرب تعاليم الاسلام الجديدة تقبلا نفسيا عميقا لا لفظيا سطحيا . بل نزيد الآن على هذا كله فنقول : ان الذى أضر بالشعر العربى فى تاريخه الطويل وجعل القسم الأكبر من كمه الضخم لا غناء فيه ، لم يكن مجىء الاسلام ومحاربته للشعر الجاهلى الرائع المطرب ، بل كان اصرار العرب فى قوة رجعيتهم على أن يرتدوا بحنينهم العاطفى ومثاليتهم الفنية ، وان لم يكن بعقيدتهم الدينية ، الى أيام الشعر الجاهلى ، يتشبثون بقيمه الجمالية ، ويرون الاجادة كل الاجادة فى طريقته الأدائية ، ويلزمون شعراءهم بمحاكاة هذه القيم وهذه الطريقة ، ويحكمون على الشعراء المتعاقبين لا بمدى تجديدهم وابداعهم كما كان ينبغى أن يحكموا بل بمدى مطابقتهم للشعر الجاهلى فى محتوى موضوعاته وفى ترتيب هـذه الموضوعات وفى طرق التعبير عن ذلك المحتوى .

حين نحمل على تكرار « موضوعات » الشعر الجاهلى فاننا لا ننسى أن بعض هذه الموضوعات خالد متجدد ، لأن المواقف والعواطف التى تدور حولها باقية بقاء الانسانية . لكننا نعنى أن المحتوى الخاص لهذه الموضوعات كما ترد فى الشعر الجاهلى ، بالاضافة الى أسلوب أدائها ، لا يقبل الا من شعراء العصر الجاهلى وحده . فحتى حين تتكرر هذه الموضوعات العريضة ينبغى أن يختلف المحتوى ، وأن يختلف الأداء تبعا لاختلاف المحتوى . فالذى لم يفهمه أولئك الجامدون والرجعيون — بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، لا بالمعنى الانفعالى الذى يستخدم فى مجرد الادانة والسباب — هو أن الشعر الجاهلى على عظم روعته وكماله الفنى الخاص لم يكن يصلح الا لحياة الجاهلية ، بأساسها القبلى وطرازها الرعوى ونظامها — أو بالأحرى انعدام نظامها — الاقتصادى وقيمها الاجتماعية ومثلها الخلقية . والدرس الأعظم الذى يخرج به كل قارىء أجاد قراءة كتابنا هذا هو أن الشعر الجاهلى كان مرتبطا أوثق ارتباط بأحوال عصره المادية والاجتماعية والفكرية ، وهذا الارتباط العضوى التام هو سبب روعته وكماله الفنى . ومغزى هذا أن مضمونه وأداءه معا لا يصلحان اذا تغيرت هذه الأحوال ، وكلما ازدادت تغيرا ازدادا عجزا عن أن يقوما بحاجة العصر الجديد . لو أدرك العرب هذا لما مضوا فى تقليد الشعر الجاهلى هذا التقليد الطويل الذى حط بكابوسه على معظم انتاجهم لمئات السنين فخنقه وحرمه الحياة ، والذى لا نزال نرى بعض آثاره فى يومنا هذا فى المدرسة التقليدية ، والذى لم يفلت منه فى تاريخ الشعر العربى الا أعاظم الشعراء المجددين ، وحتى هؤلاء لم ينجوا تماما من كابوس التقليد ، ولما حق لأحد كبار كتابنا

المعاصرين ـــ وهو المرحوم الأستاذ أحمد أمين ـــ أن يكتب سلسلة مقالات تحت عنوان : الشعر الجاهلى وجنايته على الأدب العربى .

هم قد بهرهم جماله الفنى الرائع ورأوه قد بلغ الذروة ، وهو فعلا قد بلغ الذروة فى طراز معين من الجمال الفنى ، فنسوا أن جماله هذا لم يكن صادرا عن حيل أدائية من المستطاع انتزاعها من أوضاع بيئتها وعصرها واستخدامها فى أوضاع مختلفة ، بل قد صدر عن صدقه التام مضمونا وأداء فى التعبير عن بيئته وعصره وتصوير أهله فى مختلف مناحيهم المادية والمعنوية ، فاذا تغيرت أوضاعهم وتغيروا هم مع تغيرها لم تعد طريقته الفنية تنفع لا بمضمونها ولا بأدائها ، فالاستمرار فى استخدامها لن ينتج الا تقليدا سقيما ومحاكاة آلية قد تدل على المهارة والحذق لكنها تقفز تمام الاقفار من نفحة الصدق ونسمة الحياة فلا تولد الا ميتة .

درس آخر يخرج به قارىء هذا الكتاب : أن الشعر الجاهلى قد بلغ نهاية الاتقان فى طريقته الخاصة ، ولا يترك مجالا للتحسين الجوهرى فيها ، فمن العبث اذن تقليده والاستمرار فى محاكاته ، لأن هذا لا ينتج الا تكرارا عقيما . واذا كان الشعر الجاهلى نفسه قبيل الاسلام قد كثر فيه التكرار وبدأ يسبب قدرا من الملال ، واذا كان أحد شعرائه الكبار أنفسهم قد شكا أنه هو وسائر الشعراء لم يعودوا يقولون الا معارا أو معادا من لفظهم مكرورا (وهذا الشاعر هو زهير ، الذى رأينا فيما مر من كتابنا مدى حرصه واجتهاده فى أن يجد زاوية جديدة يتناول منها الموضوعات المطروقة) ، وكان شاعر كبير آخر (هو عنترة) قد تساءل هل غادر الشعراء من متردم ، فما بالك بشعراء جاءوا بعد العصر الجاهلى بمائة وبألف وبأربعمائة من السنين !

فى حديثنا هذا نتحدث بالطبع عن علاقة الشعر الجاهلى بالشاعر المنشىء ، لا عن علاقته بالقارىء المتذوق ، فان متعته لهذا القارىء لا تزال عظيمة ، وأهميته لا تزال باقية متجددة . بل نزيد فنقول ان هذه المتعة ذاتها ربما يستطيع الشاعر المنشىء أن يجد فيها مصدرا جديدا للالهام يمده ببعض العناصر الشعرية ، لكن على أن ينظر اليها كما ينظر الى أى مصدر آخر من مصادر الهامه الفنى ، للاستفادة الحصيفة لا للتقليد العبودى والمحاكاة الآلية ، ولا يزال عليه أن يهضم هذا الالهام ويتم تمثله فى ذات نفسه حتى يعيد اخراجه منها ممزوجا بعناصره الذاتية ومتشكلا بأدائه الشخصى المستقل .

نزيد هذا تحديدا فنقول : ان شعراءنا المعاصرين اذا اتقنوا دراسة الشعر الجاهلى وتذوقه على نحو مشابه للمنهج الذى بسطناه فى هذا الكتاب ، فان هذا خليق بأن يشحذ من حساسيتهم ويرهف من مقدرتهم البصرية والسمعية ، كما أنه خليق بأن يزيد من مقدرتهم على صياغة تراكيب اللغة واستغلال قيمها الموسيقية الايقاعية والجرسية والتنغيمية . لكن يبقى عليهم أن يستغلوا هذه المقدرات فى انتاج شعر جديد أصيل يتناول مشكلاتنا الحيوية والنفسية الحاضرة ويخاطب أذهاننا وضمائرنا وأذواقنا الحديثة ويخاطبها بقاموس لفظى تتكون مفرداته من الألفاظ الحية المستعملة . وهذا معناه أن شعرهم الجديد من ناحية المضمون لابد أن يحتوى على قيم فكرية وجمالية مختلفة جدا عن قيم الشعر الجاهلى ، ومن ناحية الأداء لا يمكن أن يقتصر ولا أن يعتمد فى المحل الأول على الوسائل الادائية أو التشكيلات اللفظية التى استكشفها شعراء الجاهلية واتقنوا استغلالها . لابد أن يستكشفوا طرقا جديدة فى تأمل النفس البشرية وفهم التجارب الحيوية ورد فعل الانسان على الكون

والوجود والحياة . لابد أن يستكشفوا فى المجتمع مشاكل ومواقف جديدة وفى النفس البشرية آفاقا وجوانب جديدة وفى ذات أنفسهم أبعادا لم يسبر القدامى أغوارها بل لم يحلموا بامكان وجودها . وهذا كله كفيل بأن يهديهم الى وسائل جديدة فى ضم الألفاظ وصياغة التراكيب وتنغيم الموسيقى الشعرية بل فى انتخاب الألفاظ المفردة نفسها ونحتها واشتقاقها وتحويرها وتطوير معانيها الثانية وظلالها العاطفية ومقدراتها الاستدعائية .

وهذا هو ما بدأ شعرنا الجديد يحققه لحسن حظنا العظيم كما شرحنا تفصيلا فى كتابنا السابق « قضية الشعر الجديد » . ومن هنا يدرك القارىء أننا برغم تقديرنا العظيم للشعر الجاهلى ، وانبهارنا العنيف بمقدرته الفنية ، تقديرا وانبهارا حاولنا أن ننقل عدواهما الى قارىء كتابنا ، لا نوافق الذين يقولون — من العرب والمستشرقين — ان الشعر الجاهلى يمثل النهاية التى تستطيع العبقرية الشعرية العربية أن تطمح الى بلوغها . بل نعتقد أن فى امكان هذه العبقرية أن ترتاد أودية جديدة من التحقيق الفنى وأن تعلو الى قمم جديدة من الكمال الفنى . وكل ما تحتاجه فى هذا السبيل هو أن تتعلم كيف تستفيد من مقدراتها الجديدة الحضارية والفكرية والنفسية والفنية ، وأن تتعلم كيف تستفيد بتراثها فائدة عاقلة حكيمة تتخذ منه زادا يغذيها وذخرا يغنيها ولا تتخذ منه عبئا ثقيلا ينوء به كاهلها وغلا يخنق أنفاسها وقيدا يعرقل خطاها نحو مواصلة الكشف واستمرار التقدم .

وهذا الذى ندعى امكان حدوثه هو ما تحقق فعلا الى درجة ليست بزهيدة على أيدى كبار الشعراء فى العصور التى تلت العصر الجاهلى .

فعمر بن أبى ربيعة ، وبشار ، وأبو نواس ، وابن الرومى ، وأبو تمام ، والمعرى ، والمتنبى — كل من هؤلاء قد قاوم وطأة التقليد الثقيلة ، واستطاع أن يحرر شخصه وشعره وأن يقدم الى تراث الشعر العربى اكتنابا جديدا استكشف فيه امكانيات جديدة فى النفس البشرية وفى التحقيق الفنى لم يهتد اليها الشعر الجاهلى ولا ما تلاه من أشعار حتى زمان كل منهم . الا أن هؤلاء جميعا دفعوا للتقليد ضريبة تزيد وتنقص ، والتجديد الذى نطمع الآن فيه يتجاوز كل ما حلموا بامكان حدوثه فى المضمون والشكل على سواء .

فهرس الجزء الثانى

صفحة

الفصل الثالث عشر

هــــدوء الشيب

وداع الشـبـاب . قصـة الصيد . الحصـان الكريم والانسان الكريم

الفصل الرابع عشر

دقائق التنغيم الصوتى

الحـــزن : الرثاء